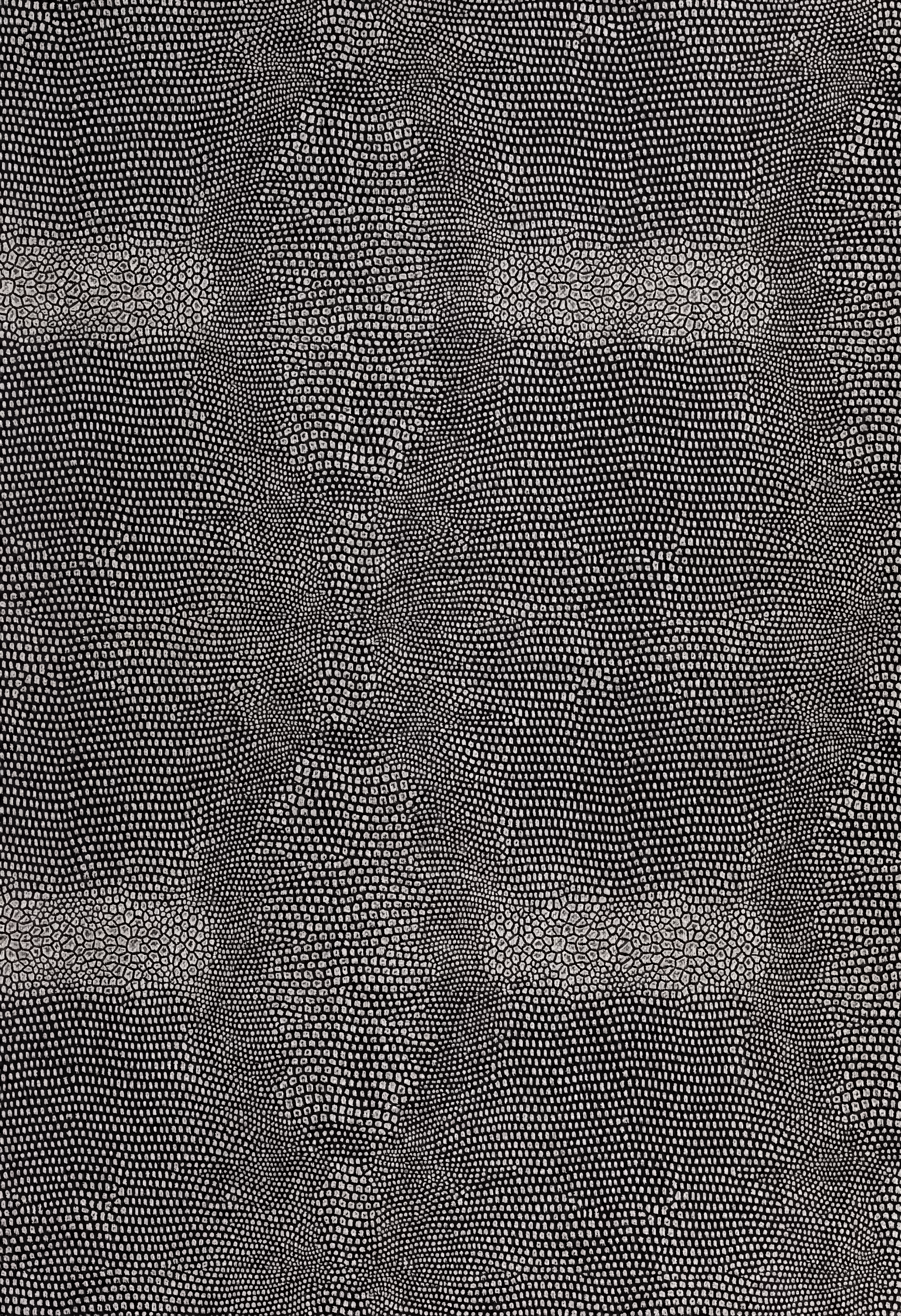




DIE CHRISTLICHE KUNST

ZEHNTER JAHRGANG 1913/1914

F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN

DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN KUNST
UND DER KUNSTWISSENSCHAFT SOWIE FÜR
DAS GESAMTE KUNSTLEBEN

ZEHNTER JAHRGANG 1913/1914

IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST
G. M. B. H.

MÜNCHEN



INHALT DES ZEHNTEN JAHRGANGES

(Die kleineren Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen der »Beilage«)
Abkürzungen hinter den Künstlernamen: Arch. = Architekt; Bildh. = Bildhauer; M. = Maler; Glm. = Glasmaler

A. LITERARISCHER TEIL

I. GRÖSSERE ABHANDLUNGEN

II. BERICHTE ÜBER AUSSTELLUNGEN (Vgl. auch IV.)

III. KLEINERE AUFSÄTZE

IV. VON KUNSTAUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN, KUNSTVEREINEN, MUSEEN

V. KÜNSTLERISCHE WETTBEWERBE

VI. MITTEILUNGEN ÜBER SONSTIGES KUNSTSCHAFFEN

VII. PERSONALNOTIZEN

VIII. BESPROCHENE BÜCHER

IX. VERSCHIEDENES

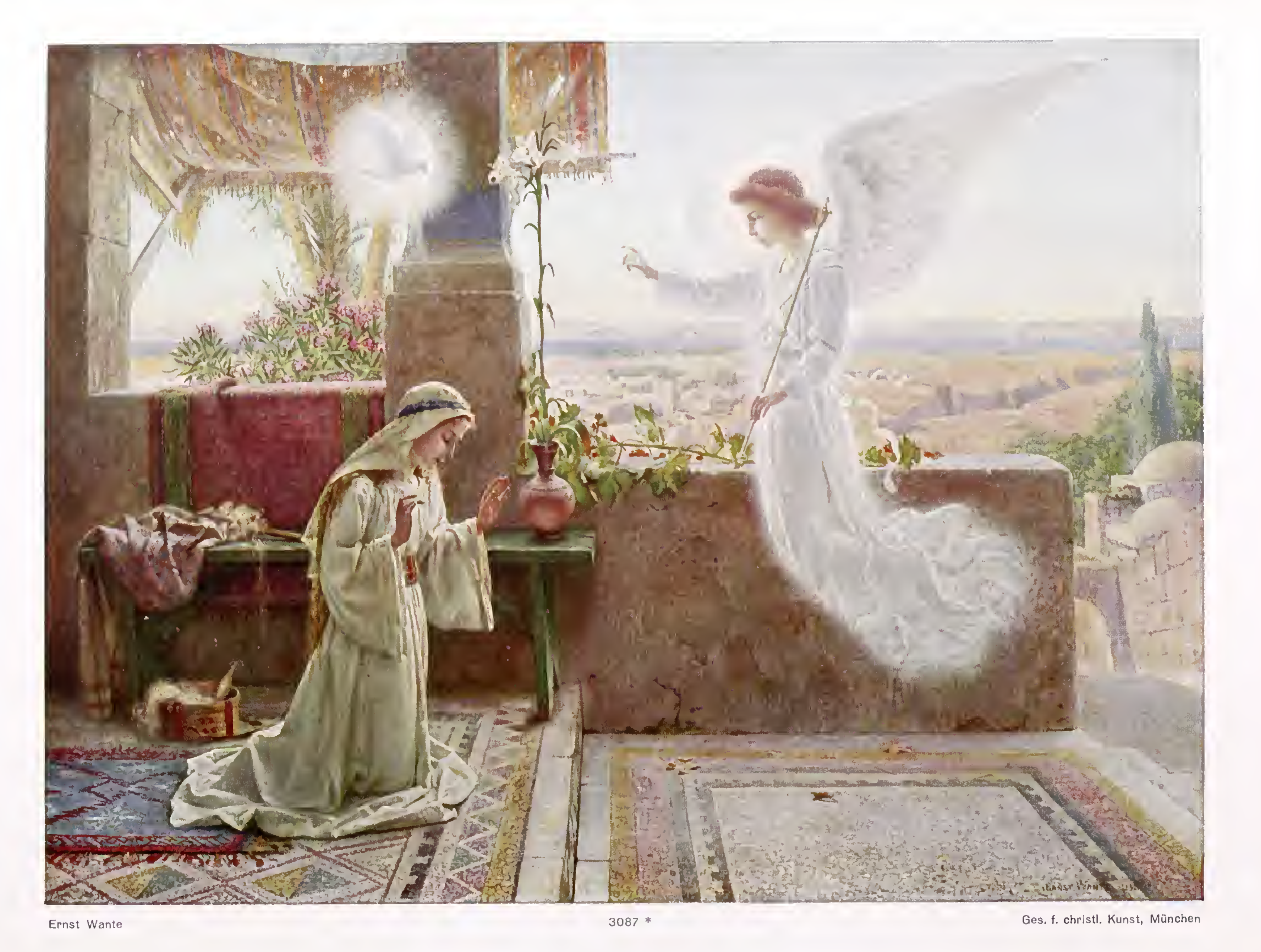
B. REPRODUKTIONEN

I. KUNSTBEILAGEN:

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

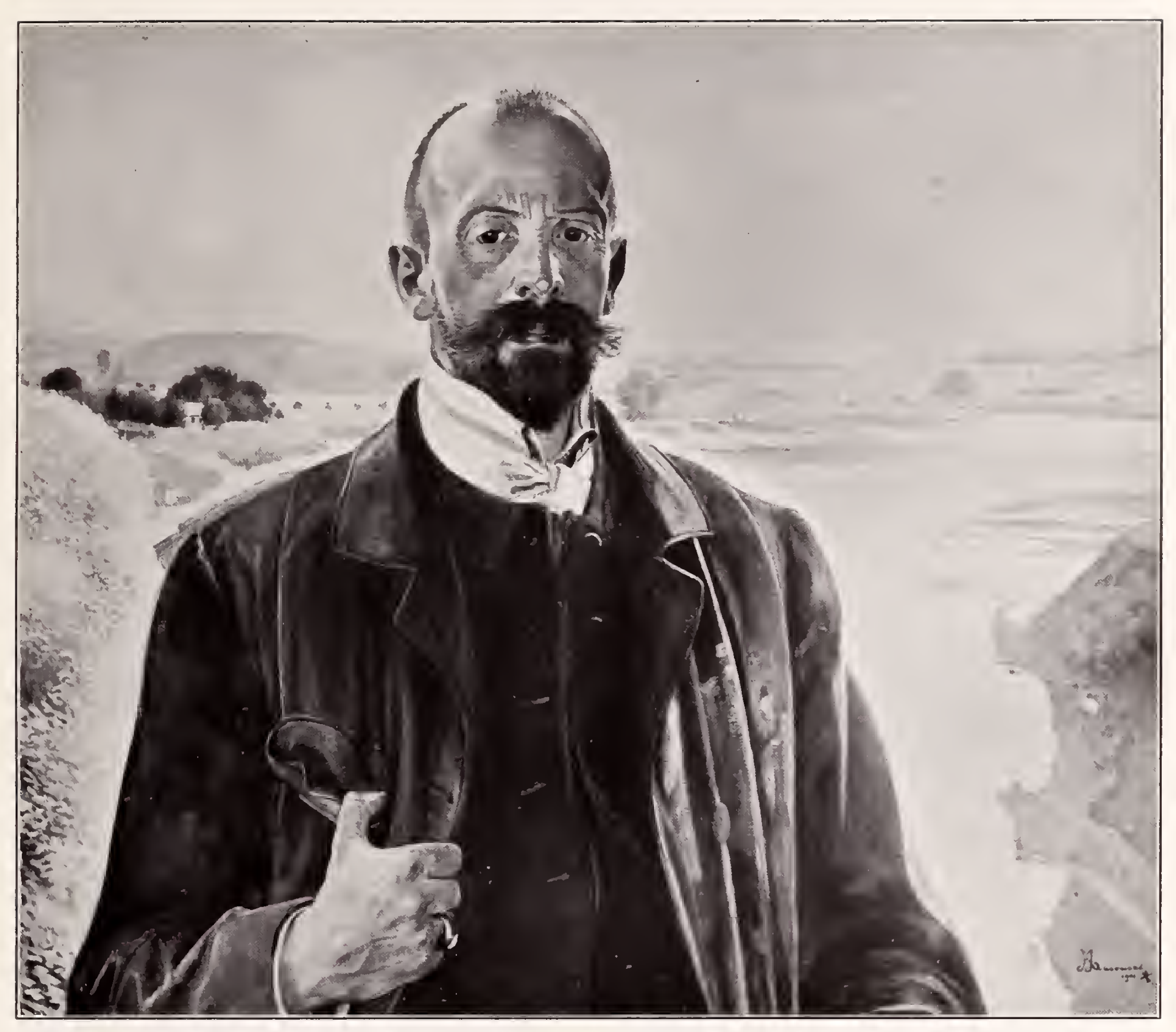
Illustrationen zu kunsthistorischen Aufsätzen etc.





Ernst Wante — 3087 * — Ges. f. christl. Kunst, München

AVE MARIA



JACEK VON MALCZEWSKI SELBSTBILDNIS

Text unten

JACEK VON MALCZEWSKI

Von BOLESLAUS MAKOWSKI

In einer Zeit, die allen Nachdruck auf das Technische legt und das Gedankliche in der Kunst vernachlässigt, ist ein Künstler, in dessen Werk dieses Letztere das Wesen ausmacht, der dabei alle modernen Ausdrucksmittel beherrscht, eine Erscheinung, die auf allgemeines Interesse Anspruch erheben darf.

Jacek (Hyacinth) Ritter von Malczewski (spr. Maltschéwski), geboren 15. Juli 1854 zu Radom in Russisch-Polen, machte seine Studien unter Matejko in Krakau, dann unter dem Deutsch-Franzosen Henri Lehmann in Paris, einem Ingres-Schüler. Er wurde Professor und ist gegenwärtig auch Rektor der Kunstakademie in Krakau.

Zunächst wandte er sich patriotischen Stoffen zu und malte in den ergreifenden »Etappen« die Leiden der Verbannten auf dem Wege nach Sibirien. Bald aber ging er zum Phantastisch-Symbolischen über, das er nunmehr vorwiegend pflegt. Vielfach sind es allgemeingültige Probleme, die ihn beschäftigen, z. B. Tod,



J. VON MALCZEWSKI (KRAKAU) CHARITAS

Gemalt 1913. — Text S. 3

Liebe, Kunst, Melancholie. Durch irgendwelches Beiwerk, dem alles Konventionelle fehlt, läßt er die Beziehungen zu der Idee ahnen, die er ausdrücken will. Es wird dem Beschauer nicht immer leicht, den sublimen Gedankengängen des Künstlers zu folgen und die Parallele restlos zu ziehen. Auch liegen seiner Erfindung nicht selten Stoffe und Gestalten der polnischen Poesie zugrunde. Diese werden nicht anekdotenhaft ausgesponnen, sondern der Meister stellt gewissermaßen über den Helden der Dichtung Reflexionen an, die nur mehr in losem Zusammenhang mit dem ursprünglichen Werke stehen und selbst dem literarisch gebildeten Landsmann nicht leicht auszudeuten sind. Ungeachtet dieser etwas willkürlichen Art des Künstlers bleibt das Interesse des Beschauers an dem Bilde rege wegen der großen formellen Vorzüge, die seinen Werken eigen.

Als solche drängen sich jedem Beschauer vor allem auf: groß erfaßte und klar durchgeführte Komposition, scharf ausgeprägte Charakteristik und vollendete Zeichnung. Seine Figuren sind voll Mark und Kraft, wie herausgemeißelt in plastischer Rundung und Schwere. Die Farbe, wenngleich mit der Bravour und Finesse moderner Technik angewandt, tritt der Zeichnung gegenüber an Bedeutung zurück.

Wenn andere moderne Symboliker — ich denke hier an G. F. Watts, Stuck u. a. — sich in der Wahl ihrer Stoffe an die Antike anlehnen, entnimmt sie Malczewski dem modernen Milieu. Das hindert ihn aber nicht, die gewohnten Gestalten des alltäglichen Lebens mit seltsamen Vertretern einer andern Welt, mit Faunen und ähnlichen phantastischen Gestalten zu umgeben. Damit wird eine Note feiner Ironie und gedämpften Humors in den strengen Ernst seiner Schöpfungen gebracht. Selbst in Porträts mag er auf solches Beiwerk nicht verzichten. Trotz dieses kosmopolitischen Spuks ist seine Malerei durchaus national. Nicht freilich in dem Sinne, wie man es vielleicht von einem Polen erwartet; nicht Aufstand und Kämpfe und Chargen der Reiterei sind sein Feld, aber die Personen und ihre Umgebung haben innerlich ihr durchaus heimisch-völkisches Gepräge. Insbesondere gilt das von der Landschaft. Obwohl nur Hintergrund seiner Gemälde, erfährt sie eine so selbständige Durchbildung, ist von so wuchtiger Stimmung, daß man Malczewski unbedenklich auch als Landschafter ansprechen

kann. Die Einheit seiner Schöpfungen wird dadurch nicht zerrissen, weil Personen und Landschaft durch innere Beziehungen, wie Charakter, Stimmung, ferner durch wohlabgewogenes Gleichgewicht unlöslich verbunden werden.

Wenn auch die religiöse Malerei nicht im Vordergrunde seines Schaffens steht, so ist sie doch nicht unbedeutsam. Da die heiligen oder biblischen Stoffe in die Gegenwart übersetzt sind, so gilt hinsichtlich ihrer Beurteilung das oben Gesagte. Unter der realistischen, etwas rauhen Oberfläche ist religiöse Innigkeit und Gefühlswärme, gepaart mit Ernst und Würde — dies alles sozusagen konstitutive Elemente der religiösen Kunst — nicht zu verkennen (vgl. Charitas, Tobias, S. 2 u. 3). In Anbetracht dessen, daß die religiöse Malerei in dem Gesamtwerk des sehr fruchtbaren Meisters weder numerisch noch qualitativ den ersten Platz einnimmt, erscheint der entschieden religiöse Idealismus um so bemerkenswerter, wie er ihn als sein künstlerisches Glaubensbekenntnis in einer zu Beginn des letzten Studienjahres gehaltenen Rektoratsrede in der k. k. Akademie der Künste in Krakau ausgesprochen hat (abgedruckt — in der Übersetzung — im Pionier 1913, Heft 5). Sie gipfelt in den Sätzen: Drei Wege gibt's, den Menschengeist dem Throne Gottes nahe zu bringen: den Weg des Gebets (die Askese), den Weg der Liebe und den Weg der Wissenschaft (die Erkenntnis der Wahrheit). Auf dem Wege der Liebe dehnt sich der Pfad der Kunst. Wir Künstler singen ein Magnifikat beim Anblick der Werke, die Gott geschaffen auf der Erde und im Weltall. Von den Wundern entzückt, mit denen er uns umgeben, wünschen wir schüchtern, ihm ähnlich zu sein, um ihn besser zu verstehen und zu lieben. So wagen wir es denn, die Schöpfungen seiner Hand nachzubilden. Verzückt und demütig in der Arbeit des Nachschöpfens singen wir im Geiste den Hymnus der Liebe zu dem besten Vater für so viele Wunder und Wohltaten.



J. VON MALCZEWSKI (KRAKAU) *Text oben* TOBIAS



Gemalt 1898
Text S. 7

J. VON MALCZEWSKI (KRAKAU)



Gemalt 1900

J. VON MALCZEWSKI (KRAKAU)
AUFERSTEHUNG



J. VON MALCZEWSKI (KRAKAU) DIE KUNST AUF DEM LANDE

Text S. 9

Zu einigen der beigefügten Bilder dürften erläuternde Bemerkungen nicht überflüssig sein. Der »Tod der Ellenai« (S. 7; nach der Dichtung »Anhelli« von Słowacki) schildert im Gegensatze zu anderen »Illustrationen« dichterischer Werke von Malczewskis Hand den poetischen Vorgang schlicht und ohne grüblerischen Symbolismus. Aus diesem Grunde, und weil er der zarten Lieblichkeit, die über diese Szene beim Dichter ausgegossen ist, nahekommt, gehört dies Bild zu seinen populärsten und existiert in mehreren Varianten. Es sei hier gestattet, um die Leser den schönen Zusammenklang von Dicht- und Malkunst genießen zu lassen, die betreffende Stelle jener romantischen Prosadichtung, die in Sibirien spielt, in etwas gekürzter Übersetzung zu geben: »Lange Trauer und Sehnsucht führten den Tod jener Verbannten herbei, und sie legte sich auf das Bett von Blättern zwischen ihre Rentiere, um zu sterben. Und Ellenai wandte ihre Saphiraugen, von Tränen übergossen, dem Anhelli zu und sagte: Ich habe dich geliebt, mein Bruder, und verlasse dich. Und nachdem sie gesagt, wo er sie begraben solle — unter der Fichte, die in dem traurigen Tale stand, wünschte sie zu liegen — fragte sie: Was werde ich nach dem Tode sein? O, ich möchte irgend ein lebend Wesen bei dir sein, Anhelli, sogar ein Spinnlein, das dem Gefangenen lieb ist und auf dem goldenen Sonnenstrahl herunterkommt, um von seiner Hand zu essen. Ich habe dich liebgewonnen, wie deine Schwester und deine Mutter, ja noch mehr . . . Aber das Grab endigt alles. Und jetzt will ich meine Augen zur Königin des Himmels erheben und zu ihr beten. Sterbend begann sie nun die Litanei zur Mutter Gottes zu beten, und als sie eben gesagt hatte: du goldene Rose, da hauchte sie aus.

In dem Bilde »Weihnacht« (S. 8) bringen die drei Könige, als Männer aus dem Volke dargestellt, dem Kinde Geschenke, während Maria, die in der Hand merkwürdigerweise das wundertätige (schwarze) Madonnenbild von Czenstochau — es hängt auch über dem Bette der Ellenai — hält, sich drei Männern zuwendet, die anscheinend eine höhere Gesellschaftsklasse repräsentieren; hinter diesen betende Engel. Es ist dies eins von den vielen Bildern, worin Malczewski allen Beschauern ein schwer zu lösendes Rätsel aufgibt. Soll es bedeuten, daß arm und reich, hoch und niedrig sich an der Krippe einfinden mögen? Wie dem auch sei, jeder muß an diesen charaktervollen, echt Malczewskischen Köpfen seine Freude haben.

Unklar bleibt auch der volle Sinn des Bildes »Der Künstler« (Seite 4). Ist diese geheimnisvolle Gestalt mit wenig verständ-



J. VON MALCZEWSKI (KRAKAU) DER TOD DER ELLENAI

Text S. 6



JACEK VON MALCZEWSKI (KRAKAU)
WEIHNACHT
Text S. 6

lichen Attributen auf ihrem Rücken, die den Künstler bei seiner Arbeit unterbricht, und vor der er in ehrerbietiger Scheu die Augen senkt, ist es die Kunst selbst, die mit ihren ironisch oder schmerzhaft heraufgezogenen Brauen auf die Schwierigkeiten hinweist, die ihr Besitz mit sich bringt? Oder ist es der Ruhm, der nur zu gut seiner eigenen Unbeständigkeit sich bewußt ist? Oder ist es eine Eigenschöpfung, die eben im Geiste des Künstlers ihr Sein begonnen?

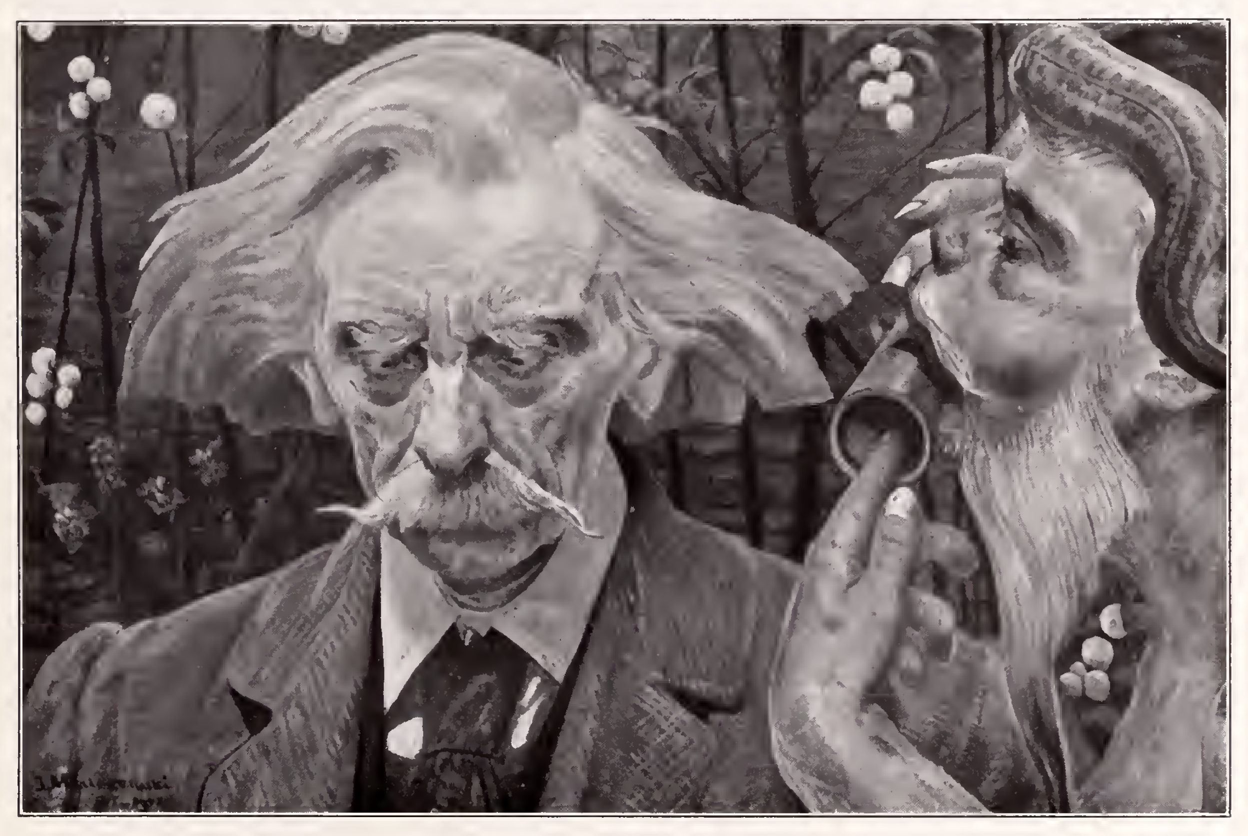
Die »Unbekannte Melodie« (Abb. unten) dürfte in den beiden prächtigen Köpfen den Gegensatz zwischen rohem Sinnengenuß und ernster Entsagung darstellen. In so lapidaren Sätzen spricht nur ein großer Künstler.

Ohne schwierige Gedankenprobleme bietet sich das Bild »Die Kunst auf dem Lande« (Abb. S. 6) dar. Ein Faunbüblein hat sich in den Garten eines bescheidenen Landguts verirrt und findet für seine Kunst auf der Pfeife ein Publikum in einer kleinen Hirtin und ihrem Volk von Truthühnern. Während dieses der ungewohnten Darbietung volle Aufmerksamkeit widmet, ist seine Herrin darob in wortloses, verzücktes Sinnen geraten. Die meisterhafte Behandlung der Tiere und des Stückes Landschaft bedarf keiner besonderen Hervorhebung.

EIN MEISTERWERK KIRCHLICHER GOLDSCHMIEDEKUNST

(Hiezu die Abb. S. 10—14)

Aus der Werkstatt des bekannten Aachener Goldschmiedes Bernhard Witte ist vor kurzem ein Werk hervorgegangen, dessen bedeutende Eigenschaften eine kurze Besprechung an dieser Stelle rechtfertigen. Es handelt sich um den Schrein für die Reliquien der hl. Blutzeugen Corona und Leopardus. Erstere erlitt das Martyrium unter Mark Aurel, letzterer unter Julian. Im Jahre 996 hat Kaiser Otto III. die ehrwürdigen Reste nach Aachen gebracht und im Münster beigesetzt; 1910 wurden sie erhoben, um fortan durch Unterbringung in einem ihrer würdigen Gehäuse geehrt zu werden. Die Anregung hierzu stammt von dem seither verstorbenen Stiftspropste Dr. Bellesheim. Ausgeführt wurde das Werk vom Ende Dezember 1911 bis August 1912, also innerhalb einer Frist, deren Kürze in Erstaunen setzt, wenn man den Umfang und die außerordentliche Subtilität der Arbeit betrachtet. Die Kosten sind durch private Beiträge gedeckt worden; Dr. Bellesheim hat seinesteils nicht weniger als 11000 Mark beigesteuert.



J. VON MALCZEWSKI (KRAKAU) EINE UNBEKANNTE MELODIE

Text oben



CORONA-LEOPARDUS-SCHREIN, VON BERNHARD WITTE, AACHEN

Die Modelle zu den Figuren und Reliefs von Bildhauer Karl Esser, Aachen. — Text S. 9—14



CORONA-LEOPARDUS-SCHREIN, VON BERNHARD WITTE, AACHEN

Die Modelle zu den Figuren und Reliefs von Bildhauer Karl Esser, Aachen. — Text S. 9—14

Der Schrein hat eine Höhe von 95 cm bei einer Breite von 74 cm und besitzt die Gestalt einer byzantinischen Kirche; sie ist in der Grundform der griechischen crux quadrata erbaut und trägt über dem Schnittpunkt der Kreuzarme eine reich gezierte zwölfteilige Kuppel. Ersichtlich ist für die Fassung des Entwurfes das Vorbild mehrerer mittelalterlicher Reliquienschreine bedeutungsvoll gewesen; man bemerkt besonders den Einfluß gewisser Werke aus dem Welfenschatze, dem Darmstädter Museum, vor allem aber den des berühmten, in South-Kensington-Museum befindlichen Schreines aus der Kölner Kirche St. Pantaleon. Es liegt nahe, sich dabei die Frage zu stellen, ob eine derartige Anlehnung an Denkmäler der Vorzeit zu den Aufgaben der modernen Kunst gehören kann. Ein genaueres Eingehen auf dieses Problem würde hier viel zu weit führen. Man dürfte wohl zu dem Ergebnis kommen, daß erstens eine solche vom Künstler selbst gewählte Abhängigkeit so lange nicht getadelt werden kann, als er imstande ist zu beweisen, daß er die von seinen Vorbildern gegebenen Anregungen mit Freiheit und Selbständigkeit neuschaffend benutzt hat; das Gleiche haben auch zahllose andere Künstler alter Zeiten getan, deren Leistungen als bewunderungs- und nachstrebenswert dastehen. Zum zweiten kommt die Sonderart der kirchlichen Kunst in Betracht, deren Wurzeln nun einmal in der Tradition stecken und aus ihr die Kraft zur weiteren Entwicklung ziehen. Wie stark modern der neue Aachener Reliquienschrein übrigens neben aller Altertümlichkeit von Formen und Motiven ist, werden wir noch sehen.

Betrachten wir ihn, nachdem wir uns fürs erste an der leuchtenden Pracht und dem harmonischen Reichtum des Gesamtwerkes mit seinen schimmernden Metallflächen, Emaillen, Edelsteinen, Elfenbeinschnitzereien usw. erfreut haben, im einzelnen, so lesen wir zunächst die um den charaktervoll profilierten Sockel laufende, gravierte Stiftungsinschrift: »Sacra quae pius Otto III. imperator Aquisgranum transtulit sanctorum Leopardi et Coronae Martyrum ossa Dr. Alphonsus Bellesheim capituli Aquisgranensis praepositus in hanc pretiosam thecam recludi curavit Pio X. papa Wilhelmo II. imperatore feliciter regnantibus A. D. MCMXII.« — »Der heiligen Märtyrer Leopardus und Corona geweihte Gebeine, die der fromme Kaiser Otto III. nach Aachen übertragen, hat Dr. Alphons Bellesheim, Propst des Aachener Kapitels, in dieses kostbare Gehäuse einschließen lassen unter der glücklichen Regierung des Papstes Pius X. und des Kaisers Wilhelm II. im Jahre des Herrn 1912.« Die Giebelseiten der Kreuzarme sind durch portalartige Triumphbögen aufgelöst, welche von je zwei emaillierten gekuppelten Säulen mit Elfenbeinsockeln und prachtvollen Kapitälen flankiert werden. Die von den etwas unkräftigen Bögen, den Vertikal- und Horizontallinien gebildeten Zwickel sind mit Elfenbeinreliefs geschmückt, darstellend die natürlichen und die göttlichen Tugenden. Die Flächen innerhalb der Bögen sind mit getriebenen Reliefs erfüllt; sie zeigen das Martyrium der hl. Corona, das des hl. Leopardus, die Translation der Reliquien durch Otto III., die Erhebung derselben 1910. Sämtliche vier Szenen besitzen schöne Vereinfachung; die Figurenzahl ist aufs äußerste eingeschränkt; die Hintergründe sind nur andeutungsweise gegeben; die gesamte Arbeit hat etwas Flächiges und sehr Ruhiges; die Köpfe sind idealisiert und dennoch naturalistisch erfaßt. Stil und Durchführung dieser Reliefs haben etwas ausgesprochen Modernes, was ihnen eine Sonderstellung gegenüber dem sonstigen Figurenschmucke des Werkes verleiht, welch letzterer charakteristisch altertümlich ist und sich von jederlei malerischer Wirkung frei hält. In den Giebeln, die gleich den Dachfirsten mit prachtvoll gearbeiteten Kämmen besetzt sind, sieht man zwischen Edelsteinschmuck die Wappen Sr. Heiligkeit des Papstes Pius X., Kaiser Wilhelms II., des Aachener Stiftskapitels und des Dr. Bellesheim. Die Seitenwände der Kreuzarme sind mit je einer stehenden Engelfigur geschmückt; in den konvexen Wandflächen dazwischen stehen in Rundbogennischen die Statuetten der drei Ottonischen Kaiser und Heinrichs II., des Heiligen. Die Dachflächen sind mit ziegeldachartiger Zeichnung in sog. Emailbrun belebt. Dazwischen wächst der runde Mittelbau empor, welcher die Kuppel trägt. Sein Ansatz ist aufs reichste geziert, wobei Elfenbeinreliefs mit der Darstellung der vier Elemente die Mitte bilden. Sehr bemerkenswert ist der Kuppelbau. Nach der Art, welche auch an Architekturzeichnungen früher mittelalterlicher Miniaturen und Wandmalereien häufig zu beobachten, ist die Kuppel in faltiger Form ausgeführt. So bilden ihre durch kräftige Gurte von einander getrennten, mit figürlichem und ornamentalem Emailschmuck überzogenen Flächen ein großes Zelt, welches von zwölf Säulen getragen wird, und jede rund hervortretende Kuppelfläche dient als der Baldachin für eine darunter sitzende Figur. Ihrer sind natürlich auch zwölf; den Anfang bildet Karl der Große als Erbauer der Aachener Pfalzkapelle; von den



BERNHARD WITTE (AACHEN) KUPPEL AM CORONA-LEOPARDUS-SCHREIN

Vgl. Abb. S. 10 und 11

übrigen stehen außer der hl. Mathilde, der Gemahlin Heinrichs I. und Mutter Kaiser Ottos I., alle in Beziehung zur Person Ottos III. Es sind Gregor V., der auf Veranlassung Ottos zum Papst gewählte Urenkel Ottos I.; der hl. Bernward, der Erzieher Ottos; Papst Sylvester II., des Kaisers Ratgeber; ferner der hl. Einsiedler Nilus; St. Adalbert von Prag, dem zu Ehren Otto 1001 eine Kirche auf der Tiberinsel erbaute an der Stelle eines alten Äskulap-Tempels — sie ist später dem hl. Bartholomäus geweiht worden. Des weiteren sehen wir den hl. Bischof Bruno; Romualdus; den hl. Stephanus von Ungarn; dessen Sohn St. Emericus; den hl. Erzbischof Heribert. Die hier angegebene Reihenfolge entspricht nicht derjenigen an dem Schreine. Sämtliche Figuren kennzeichnen sich durch Altertümlichkeit der Haltung, durch statuarische Ruhe aus; der Stil der Plastik ist bei ihnen wie bei den unten befindlichen Engel- und Kaiserfiguren aufs strengste festgehalten. — Die Kuppel ist bekrönt mit einem Knaufe, der an der Unterseite die Symbole der vier Paradiesesströme, an der Oberseite die der Evangelisten zeigt, beides im Zusammenhange mit den zuvor beschriebenen Reliefs der Tugenden, welchen man sie bei mittelalterlichen Werken häufig gegenübergestellt sieht. Ganz oben steht ein Kreuz mit Doppelbalken, nachgebildet dem sogenannten Lotharkreuze des Aachener Münsterschatzes; auch dies ein Hinweis auf die Beziehungen Ottos III. zu Aachen, der letzteres Kreuz hierher geschenkt hat. — Das Münster der uralten Kaiserstadt, welches in früheren schlimmen Zeitläuften so viele seiner Kostbarkeiten einbüßen mußte, hat in dem Witteschen Reliquienschrein einen neuen herrlichen Besitz gewonnen; unter den Leistungen der modernen Goldschmiedekunst darf man dies Werk mit in die vorderste Reihe stellen, als Beispiel für die Lösung einer bedeutenden kirchlichen Aufgabe.

Dr. O. Doering-Dachau



TEIL VOM CORONA-LEOPARDUS-SCHREIN
Vgl. Abb. S. 11



FRANZ BERNAUER S. K. H. PRINZREGENT LUDWIG VON BAYERN
XI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast München 1913

DIE XI. INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG IM GLASPALAST ZU MÜNCHEN 1913

Von Oscar Gehrig

In München gibt es verschiedene Möglichkeiten, internationale Kunst zu studieren. Einmal in den privaten Galerien des Kunsthandels, mitunter in der »Secession« — der staatliche Besitz an Modernstem des In- und Auslandes ist von einer öffentlichen Besichtigung noch ausgeschlossen — insbesondere endlich in den reich beschickten, periodisch wiederkehrenden Internationalen Ausstellungen des Glaspalastes. Sind hier innerhalb des großen Kreises unserer deutschen Meister die Ausländer eher geschlossen, repräsentativ vertreten, so kommt in den kleineren Galerien die Qualität und der Charakter des einzelnen Werkes an sich besser zur Geltung als bei der fast überfüllten Kunstschau, auf der vor allem der ausgesprochen sich von andern unterscheidende Rassentyp unsern Augen sich darbietet. Führt dort das Einzelwerk zur Vertiefung ins Problematische, so reizt hier der Vergleich des künstlerischen Prestiges der einen Nation mit dem der andern. Bedeutung an Tiefe und Gehalt wie auch Qualität werden dann erst in zweiter Linie berücksichtigt, gleichzeitig mit dem Feststellen der innerkünstlerischen Entwicklung einer nationalen Gruppe selbst, deren Berührungspunkte, falls solche gefunden werden können, mit den Nachbarn oder den künstlerisch führenden Nationen, danach aufzusuchen wären. Somit sind wir bei der instruktiven Aufgabe dieser internationalen Veranstaltungen angelangt, die uns ob ihres zeitgemäßen Wertes die Schwierigkeit, Meere von Kunstwerken zu durchqueren, überwinden lassen muß. Ein Blick über das Ganze läßt uns sehen, daß abweichend von der mittleren Basis einer in sich gereiften, den Ruf der Gegenwart verstehenden Kunst stark fortschrittliche Elemente, Wegsucher verschiedenster Art, oft noch innerhalb einer einzelnen Gruppe, auftreten neben allzu konservativen Salonmalern ohne Saft und Kraft, nur voll geschleckter Süße, die somit aber noch einem ja nie und nirgends verschwindenden, vom Stande fortschreitenden Geschmackes unberührten Teile des Publikums Rechnung trägt.



GEORG MÜLLER (MÜNCHEN) KREUZTRAGUNG

XI. Internationale Kunstausstellung München 1913. — Text S. 18

Die deutsche, insbesondere die Münchener Künstlerschaft — offiziell die »Münchener Künstlergenossenschaft« im Verein mit der »Münchener Secession« — ist Gastgeberin. Sie kann es mit Stolz und Recht sein; auch braucht ihr keineswegs um ihre Stellung innerhalb der großen internationalen Gesellschaft bange zu sein. Von den fast 3600 Werken der Malerei, Graphik und Plastik stellt Deutschland denn, voran die Münchener Künstlervereinigungen, ungefähr die Hälfte zur Schau. Aus diesem Grunde wie ferner deshalb, weil uns diese Kunst am nächsten liegt, dürfen wir bei unserem Rundgange durch die gesamte Ausstellung zunächst mit der Besprechung der einheimischen Arbeiten beginnen.

Den höchstgeschraubten Maßstab in der künstlerischen Beurteilung wird man anwenden, wie aber auch den größten Genuß finden, wenn man die Räume der Münchener Secession betritt. Hier ist unstreitig der Wille, ein künstlerisches Bild von Einheit und Wucht darzubieten, zum Durchbruch gekommen. Man rühmt vielfach die ausgeglichene Hängung, die nicht auf den Charakter des Zufälligen, Temporären, Ausstellungsmäßigen zugeschnitten, sondern von großen durchgreifenden Gesichtspunkten aus geleitet ist. Das dekorative Moment, das Mißtöne ausschalten ließ, verhalf somit der einzelnen Qualität zur ausgiebigen Wirkung. Die großen, zum Teil schon monumentalen Bildschöpfungen beherrschen an exponierter Stelle nicht bloß ihres Formates wegen, sondern ideell und kompositionell wie auch in koloristischer Hinsicht den Raum. Religiöse Stoffe geben hier meist das Thema zur Darstellung in großer Form ab, die bald mehr, bald weniger geeignet ist, starke innerliche Wirkungen hervorzurufen, wobei aber die Tatsache der rein künstlerischen Höchstleistung nicht ausgeschaltet ist. Stellen wir das Werk eines der Hauptvertreter der jüngeren Generation voran, die »Pietà« von Karl Caspar, die der Künstler, soviel ich mich erinnere, für die vorigjährige Monumentalausstellung in Dresden gemalt hat. Caspar ist in diesem Bild zu selbständiger Art gelangt, wiewohl bei teilweise unverkennbarer Anlehnung an Altes. Der Künstler erstrebt einen monumentalem Stil und herbe Tiefe, die den Menschen die Wahrheit im Gewande einfacher Größe vor Augen führen will. Frühlinghafte Sonne spielt



GEORG BUSCH (MÜNCHEN)

GRABTRAGUNG CHRISTI (BRONZE)

XI. Internationale Kunstausstellung München 1913



CARL LUDWIG SAND (MÜNCHEN) MÄNNLICHER KOPF
Bronze. XI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast München 1910. — Text S. 32

über der »Madonna« Becker-Gundahls, die vom konventionellen Schema ebensosehr abweicht, als sie sich über alltäglich erscheinende Gestalten emporschwingt zu edler Reinheit; echt deutscher lyrischer Sinn hat hier seinen malerischen Ausdruck gefunden, eine Innigkeit, wie wir sie ähnlich im deutschen Quattrocento wiederfinden. Die große Grablegung »Pro mundi vita« des feinsinnigen Experimentators Ludwig Herterich hält uns weniger seelisch durch ihren Inhalt gefangen als vielmehr durch die Art der Darstellung und die Macht seiner farbigen Gestaltung (Abb. S. 24). Ins Dramatische übersetzt ward das weltgeschichtliche Ereignis der »Kreuzigung« in dem Bilde Franz Stucks, der das Thema neuartig aufgefaßt hat. Die äußerste Sparsamkeit an Personen selbst wie an künstlerischen Requisiten erhöht den großen Eindruck. Technisch vollendet, in den Formen edel und streng, müssen wir dieses Werk nennen; man beachte nur das Profil des Gekreuzigten. Angelo Jank und Conrad Hommel haben sich in ihren offiziellen Porträts großen Stiles mit Glück aus der Affäre gezogen durch ihre ausgestellten Bravourleistungen, wenn man auch ihre freien Malereien viel höher einschätzen muß in der künstlerischen Beurteilung, da hier die Farbe nicht im gewohnten Maße in schönen Tönen spielt; ich verweise in diesem Sinne nur auf den bräunlich-schwarzen, lichtlosen Schatten im Inkarnat sowohl auf dem »Reiterbildnis Herzog Carl Eduards von Sachsen-Coburg-Gotha« Janks als auch in Hommels »Jägerbildnis«. Ein feinfühliger Erzeuger volltönig-farbiger Akkorde, überzogen von prächtigem Schmelze, ist Gustav Jagerspacher, der eine malerisch fein vorgetragene »Kreuzabnahme« geschaffen hat neben einem großen »Damenbildnis«, das ich für eine der glänzendsten Leistungen, die der Glaspalast heuer in sich birgt, halten möchte ob ihres Raffinements der kompositionellen und farbigen Aufteilung; dabei läßt es der Künstler mit den knappsten Mitteln bewenden; man achte auf die Tonschönheit und die Gebundenheit seiner Lokalfarben unter sich. Wenn wir nun



WILHELM JUNK (BOPPARD A. RHEIN) CHRISTUS IM GRAB
Untersberger Marmor. — XI. Internationale Kunstausstellung München 1913. — Text S. 32

einmal vom Bildnis handeln, so fallen uns gleich auch Leo Sambergers Porträtwerke auf (Abb. S. 25—27). Diesmal steht das Bildnis »Dr. Jos. Popp« wegen seiner Einheitlichkeit und ruhigen Wirkung den beiden andern Stücken, die wieder andere Reize besitzen, voran. Das lichtdurchflutete »Selbstbildnis« von Richard Winternitz reiht sich den bisherigen Schöpfungen dieses soliden Könners würdig an. Habermanns Gemälde können diesmal auf uns keinen besonderen oder neuartigen Eindruck machen; dagegen überrascht Albert v. Keller immer wieder durch die gleißenden Farbenspiele auf seinen Damenbildnissen; eine brillierende Kunst; man mag sich zu ihr stellen, wie man will. Albert Weisgerber hat in seinen drei Bildern weniger kompositionelle Motive behandelt, als vielmehr unter Verzicht auf die gegenständliche Bedeutung malerische Qualitäten geschaffen, die ihn noch mehr als früher im Geiste seines Meisters Cézanne zu großer Einfachheit und farbiger Einheit gelangen lassen; so der »Akt auf dem Balkon« und auch der »Junge mit Maske«. Noch müßten wir vieles Treffliche, was in den Räumen der Secession vereint ist, herausgreifen, seine Wandlung gegenüber früherem oder seine jetzige Bedeutung unterscheiden; aber es sind ja noch so viele Verbände und Künstler hier vertreten, die zu besprechen uns obliegt. Und wo bliebe erst die Plastik? So seien nur noch kurz genannt mit hervorstechenden figürlichen Arbeiten die Münchener Ad. Hengeler (Legende), Jul. Diez, Schramm-Zittau, Josef Kühn jr., dessen »Weißes Sofa« eine geradezu entzückende Malerei ist, Josse Goossens, Leopold Durm (»Damenbildnis«), Max Unold (»Dame in Blau«), Paul Roloff (»Sitzendes Mädchen«), Hermann Gröber und Hans v. Hayek, Ernst Burmester, Josef Damberger, Oskar Graf und Max Kuschel. Von auswärtigen Mitgliedern der Secession sind glücklich vertreten die Berliner Philipp Frank, Ernst Oppler, Ernst Stern, die Bildnismaler Fritz Burger und Jos. Oppenheimer, ferner die Dresdener Richard Müller, Emanuel Hegenbarth und Meyer-Buchwald; Wilhelm Trübner hat aus Karlsruhe das Reiterbildnis »Großherzog Friedrichs I.« gesandt, neben einer Landschaft aus seiner mittleren und einem Interieur aus seiner neuesten Zeit. Die Stuttgarter Landenberger, Faure und Haug, die uns zwar kaum Neues zu sagen haben, seien nicht vergessen neben Ludwig v. Hofmann aus Weimar. Und nun noch kurz die Landschafter: voran Julius Seyler und Maria Caspar-Filser, die sich auf fortschrittlichem Boden bewegen; ihnen reihen sich typische Secessionisten, die sich mitunter aber noch überraschend zu wandeln vermögen, an wie Albert Lamm, Karl Reiser, Paul Crodel, Toni Stadler, Rich. Pietzsch, Benno Becker, Buchwald-Zinnwald, Felix Burger, Ludwig v. Zumbusch, Otto Bauriedl, Eduard Steppes und Richard Kaiser. Noch wollen wir auf die geschmackvollen Stillebenmalereien von Julius Heß zurückkommen, die, von Frankreich beeinflußt, dem verwöhntesten Auge Rechnung zu tragen vermögen; mit weiteren Stilleben sind Rud. Nissl und Carl Piepho gut vertreten; Charles Vetters tonig-schöne »Interieurs« sind bekannt wie auch die Tierbilder von Tooby. Äußerst interessant zu studieren sind die vielen flotten und abwechslungsreichen Blätter in den graphischen Kabinetten dieser Gruppe, wo uns gleich bekannte Namen wie Alois Kolb, Willi Geiger, Karl Schwalbach, Ernst Oppler, Emil Orlik, Ferdinand Spiegel, Heinrich Kley oder Karl Bauer entgegenleuchten. Wichtiger aber noch ist vielleicht die plastische Abteilung, die neben einer Reihe gut gebauter Gruppen und Einzelfiguren wieder meisterliche Büsten in sich birgt und auch verschiedene nennenswerte Leistungen auf dem Gebiete der Tierplastik. Da sind es vor allem zwei Gruppen, die unser Interesse auf sich lenken: die »Kreuztragung« (Modell für den Ostfriedhof München) von Georg Müller (Abb. S. 16), und Josef Fassnachts »Ecce agnus Dei« (Abb. nach S. 24). Beide zeugen von durchgreifendem plastischem Sinn, sind Beispiele großer, hehrer Auffassung des Themas, das künstlerisch geschlossen veranschaulicht, psychische Wirkungen in dem Beschauer auszulösen vermag. Redet in dem ersten Werke der tragische Ernst des Erlösungswerkes zu uns, so vernehmen wir in der zweiten Gruppe, wo der Christusknabe und Johannes der Täufer vor der Madonna uns gezeigt werden, heilige Mahnungen in milder Form. Die »Eva« von Alexander Oppler und die »Kauernde« von Fritz Klimsch sind meisterhafte Lösungen figürlicher Art, die ebensowenig übergangen werden dürfen wie des Letztgenannten »Max Liebermann-Büste«. Des weiteren haben noch treffliche Bildnisse in Marmor oder Bronze ausgestellt Erwin Kurz (den Dichter Hermann Kurz), Georg Schreyögg, Ulfert Janssen, Hermann Hahn (Excellenz Heigel), Fritz Behn, C. A. Bermann (Prinzregent Ludwig und Billing-Büste), ferner Josef Flossmann (Frauenbildnis) und Hans Braun (Frau Ceco); Hans Perathoner hat Professor Dörpfeld und Bernhard Bleeker Professor Neißer gebildet. Adolf v. Hildebrand ist heuer mit einem Relief im Kreise der Jüngeren vertreten. Teils naturalistisch aufgefaßt, teils stilisiert sind die Tierplastiken aus den Händen des Malers Schramm-Zittau, der Bildhauer Fritz Behn oder Willy



FRANZ SCHEIBER MADONNA

XI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast München 1913. — Text S. 28



XI. Internationale Kunstausstellung
○ *München 1913. — Text S. 32* ○○

FRANZ HOSER (MÜNCHEN)
HL. JOHANN VON GOTT UNTER KRANKEN

Zügel. Als treffliche Medailleure bewähren sich Ludwig Eberle, Theod. v. Gosen und Hans Schwegerle; aber auch die nicht Genannten entbehren keineswegs der Vorzüge, wie wir sie bei den erwähnten Künstlern konstatieren durften.

Wir wenden uns nun zur hauptsächlichsten Gastgeberin im Glaspalaste, zur Münchener Künstlergenossenschaft, die in ihren Sälen noch den Künstlern aus dem übrigen Deutschland Raum gewährt hat. Hier tritt uns vielfach eine Kunst entgegen, die wir in diesem Gewande wohl schon ein Menschenalter hindurch kennen; ein gewisses Gleichmaß herrscht vor, Stürmer und Dränger kommen da nicht sehr zum Worte; wohl aber hat der eine oder der andere aus der älteren Generation vor wenigen Jahrzehnten noch als Revolutionär gelten mögen, heute ist dem nicht mehr so. Auf festgefügte begründete Solidität wird hier Wert gelegt; die gute — dürfen wir es schon sagen? — alte Schule verlangt das. Hier überwiegt somit auch diejenige Kunst, welche die meisten Besucher, die sich nicht gerne in »Probleme« vertiefen wollen oder können, am liebsten betrachten, wo sie am längsten verweilen. Wir werden übrigens in manchen Sälen des Auslandes ähnliche Züge wiederfinden. Und doch bürgt die außermünchnerische, deutsche Künstlerschaft auch dafür, daß gerade sie mit einem Bruchteile der Genossenschaftsmitglieder kräftigen Gegenwartshauch in sich verspüren, daß sie, wenn auch nicht gerade durchaus eigene Wege, doch die Bahn beschreiten, die die Einflußreichsten unserer Tage für unser Jahrhundert vorbereitend gebrochen haben. Dabei wird es sich in der Hauptsache um rein malerische Werte zu handeln haben. Um nun aufs konkrete Material selbst zu sprechen zu kommen, was sollen wir heute noch Neues vorbringen für oder auch gegen die altbekannten Arten, Techniken und beliebten Gegenstände der Darstellung, die wir aus den Meeresschilderungen Hans von Petersens, des ersten Präsidenten der Ausstellung, die wir ferner aus den Werken F. A. v. Kaulbachs, Ed. Grützners oder von Gabriel v. Max kennen; ebenso vertraut sind uns ja die Kätzchen eines Jul. Adam, die Rokokoszenen von Franz Simm, Raupps »Chiemseebilder« oder die trefflichen Isar-



FRANZ HOSER — TAUFE JESU

Pfeilergruppe

Ausstellung für christliche Kunst in Paderborn 1913



FRANZ WOLTER STILLE NACHT

XI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast München 1913. — Text S. 23

tallandschaften von Josef Wenglein. Immer wieder wird man trotz allen Respektes vor den bekannten Alten sein Augenmerk den noch Werdenden zuwenden müssen. So freuen wir uns ehrlich über Hugo Kreyssigs keck hingesetzte Landschaften; verhaltener sind dagegen die Bilder von Gilbert v. Canal, E. W. Compton oder Ludwig Bolgiano; einer lieben, kräftigen Landschaftskunst befleißigen sich auch Fanny Geiger-Weishaupt und Paul Thiem; wie breit und wuchtig in den Tönen aber ist die Malart Peter Paul Müllers in seinen »Tausendjährigen Eichen«, ganz dem Gegenstande angepaßt; dies Bild erinnert in der Farbe wie in der Art des Vortrags stark an den Impressionismus des späten Eugen Bracht, von dessen Hand wir in den Sälen der Künstlergenossenschaft ja auch zwei treffliche farbensprühende Werke sehen: eine luministisch schön aufgefaßte »Kirschenallee« und ein »Eichen« betiteltes Bild, in dem der Meister dem schwierigen Problem der Sonnendarstellung nachgegangen ist. Noch hätten wir Fritz Bayerlein mit tonsatten, gereiften Schöpfungen (Gewitter, Aus Nymphenburg) anzuführen.

Auch einige treffsichere, technisch bravouröse Porträtisten können wir aus diesem Münchener Kreise anführen; so Thomas Baumgartner (Exzellenz General v. Keller), Franz Ondrusek (Ernst v. Possart), nicht zuletzt der Frauenmaler Boleslav Szankowski (Gräfin Preysing), der mehr lyrisch angehauchte Simon Glücklich oder Walther Thor und Max Doerner, welche wiederum mit breitem Pinsel fest zugreifen. Ein allerliebstes Bildchen ist Wilh. Immenkamps »Marietta« (Abb. S. 32). Von den vielen übrigen Gemälden figürlichen Inhalts führen wir noch das auch als Interieur so ausgezeichnete Stück »Großmutter und Enkel« von Hans Best an neben August Roeselers »Kaufvertrag«, H. Rettigs Aquarell »Alleweil arbeiten«, Rud. Schiestls »Sauhirte«, Harald Tillbergs »Raub der Europa« (trotz mancher Schwächen in Auffassung, Komposition und Kolorit) oder das anmutige, mit echt deutscher Akribie durchgeführte »Brüderchen und Schwesterchen« von Jos. Beckert von Frank. Über all dem hätten wir fast die lebensfrischen Tierstücke eines Paul Leuteritz vergessen; auch gelte unser Augenmerk noch den Werken religiösen Inhaltes von Mitgliedern der Künstlergenossenschaft. Defreggers jungfräuliche »Madonna«, übergossen von elfenbeinernem Schimmer, ist durch die vielen Reproduktionen nur zu bekannt, vielleicht bringt ihr dies einen Eintrag; man wird dadurch immer zu sehr auf die zarte Süße des Bildes hingelenkt. Heinrich Rettig hat mit glühenden Farben eine große »Madonna« aquarelliert, die aber über die Bezeichnung einer »Heiligen« kaum hinauskommt; als Aquarell ist das Bild eine gute Leistung. Georg Papperitz hat ein mächtiges Triptychon »Christus« geschaffen, das im ganzen ernst stimmt, wiewohl man hier über die stark sentimentale Farbengebung und die Unruhe des Mittelbildes sich erst hinwegsetzen muß; am eindrucksvollsten ist noch die Pietà der Predella. Durchaus anders geartet sind die einem großen Stile zustrebenden Werke von Gebhard Fugel. Für sich genommen werden muß die noch rein räumlich und zeichnerisch realistisch aufgefaßte Studie »Krankenheilung«; die einzelnen Typen sind überzeugend dargestellt; ein Sinn für das Orientalische spricht aus dem Bilde (Abb. S. 31). Auf die Wirkung durch die Einfachheit in der Komposition wie in den Tönen geht Fugels »Golgatha« aus (Abb. S. 29); schade, daß dies Bild ob seiner Nachbarn nicht ungestört die Empfindungen in uns auszulösen vermag, die da-



THEODOR WINTER (DÜSSELDORF) RUHE AUF DER FLUCHT
XI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast München 1913. — Text S. 28

rin liegen und die wir in einer Kapelle, von leisem Düster umspielt, erleben würden; wie müßte da die Mandorla hinter den Kreuzesbalken zu leuchten beginnen. Der »Jesus als Kinderfreund« Fugels (Abb. S. 30) ist von frühlinghafter Sonne beleuchtet und von rauschender Blütenpracht durchweht; es ist ein liebes Bild, das dem Thema gerecht zu werden weiß. Intim berührt uns ob seiner Schlichtheit Franz Wolters »Stille Nacht«; durch einen Vorraum sieht man hinter einer offenen Tür in goldgelbem Lichte die Hl. Familie erstrahlen, während der Vordergrund, der kaltblaue Helle von rechts oben her erhält, in wirksamem Kontrast grünlichblau schimmernd sich abhebt (Abb. S. 22).

Unter den auswärtigen deutschen Künstlern, die zusammen mit der Münchener Künstlergenossenschaft ausgestellt haben, findet man manchen Bekannten mit dem einen oder andern tüchtigen Werke vertreten wieder. Ich denke da gleich an die beiden Porträts von dem Berliner Rud. Schulte im Hofe, der mit feiner Beobachtungsgabe ausgestattet ein charakteristisches Bildnis des Direktors des Kaiser-Friedrich-Museums, Dr. Max Friedländer, geschaffen hat gleichzeitig neben einem Herrn in weißem Skikleide, ein Bild, das besonders ob seiner zarten, spielenden, winterliche Stimmung wiedergebenden Farbe uns so angenehm berührt. Friedrich Kallmorgens kräftige Art, Hafenbilder zu malen, ist bekannt; geradeso tüchtig fast sind die Industriebilder von Leonhard Sandrock, dessen »Bahnbau« wir eigens hervorheben; hier haben wir einen guten Schlag echt deutscher Impressionisten vor uns. Das gilt zum Teil auch noch von dem aber schon wieder auf große Form im Sinne dekorativer Wirkung und starke leuchtende Lokaltöne ausgehenden Hugo Vogel, wofür sein großes Bild »Heimkehrende Ochsen« zeugen mag. Der Dresdener Landschafter Otto Altenkirch ist mit seinem »Alten Herrenhaus« würdig auf der Ausstellung vertreten; von Eugen Bracht haben wir oben schon gehandelt. Und nun zu den Karlsruhern, die eine Reihe guter Malereien gesendet haben. Zunächst Rudolf Hellwag, der in so satten, einfachen Tönen



LUDWIG HERTERICH — PRO MUNDI VITA

XI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast München 1913. — Text S. 17

— ein Meister des Braun und Grau — seine englischen wie französischen Hafen- und Parkbilder hinsetzt; sein »London Bridge« ist mit malerischen Augen betrachtet wieder einmal eine Erlösung, wenn man beim Durchwandern der Säle auf so vieles Unpersönliche, oft schon Gesagte hinblickt. Alice Trübner meistert in ihren Stilleben und Landschaften wie selten eine Frau den Pinsel bei ihrem Willen zur »technischen Vereinfachung der Darstellung«, was ihre »Flaschen« auch heuer wieder deutlich beweisen. Und Friedrich Fehrs Soldatenbilder; wie sie blinken und blitzen, das ist auch noch so ein schwerblütiger deutscher Lichtmaler, für den die blanken Kürassieruniformen gerade den malenswerten Gegenstand abgeben. Eine solide Kunstweise stellt Wilh. Nagels »Rheinaltwasser« dar, während die Parklandschaften von Hermann Göhler etwas konventionell und gar schwer in der Farbe erscheinen. Die Szene »Im Armenhaus« von Schneider-Blumberg muß als ein gutes, mit ehrlichen Mitteln durchgeführtes Schulbild bezeichnet werden, und das »Bildnis des Malers Boehme« von Emil Firnrohr befriedigt wieder einmal im Gegensatz zu den leicht allzu offiziellen süßlichen Arbeiten dieses jungen Malers. Aus der Graphischen Abteilung der Künstlergenossenschaft heben wir die Industriebilder der Karlsruher Radierer Sal. Sigrist und Erwin Pfefferle hervor, dann die Arbeiten der Münchener Ph. Röth, Ferd. Staeger, vor allem die »gotischen« und »romanischen Steinmetzen« von Matthäus Schiestl (vergl. diese Zeitschrift Jahrgang III, S. 140), ferner Hans Hammer, Gino Parin, Hugo Kreyssig und die Berliner Ernst Lübbert, Paul Paeschke, zuletzt noch Emile Zoir.

Wenden wir uns, bevor wir mit der Besprechung der noch übrigen münchnerischen und deutschen Plastik beginnen, zunächst den Malereien der Luitpoldgruppe und des Künstlerbundes Bayern zu, woran sich dann die nennenswerten Werke aus den eigenartigen »internationalen« Sälen anreihen sollen. Vergleicht man die genannten Verbände als solche mit der Künstlergenossenschaft, so wird man sagen müssen, daß in ihnen — von der Secession natürlich ganz abgesehen, wo wir ganz andere Maßstäbe anlegen müssen — »für die jungen Talente mehr Luft« ist. Ob sie aber auch immer stark sind, muß bei Gelegenheit beantwortet werden. Sicher stark sind die Bewährten, von denen wir zunächst zu handeln haben, wie Fritz Baer, in dessen Gebirgslandschaften es wild wogt, wo Linie und Farbe gleich ihrem Urbilde in der Natur nicht zur Ruhe kommen wollen. Ein gleiches Temperament, nur auf dem Gebiete der Figurenmalerei, ist doch auch Walter Schnackenberg, wie seine erregte »Revolution« bekundet, deren kompositioneller und koloristischer Aufbau ein so geschlossenes Ganzes ergibt; wenn man ihn als einen »deutschen Goya« (hoch



JOSEPH FASSNACHT (MÜNCHEN) ECCE AGNUS DEI (MARMOR)

XI. Internationale Kunstausstellung München 1913





XI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast München 1913. — Text S. 18

LEO SAMBERGER
DR. JOSEPH POPP



XI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast München 1913. — Text S. 18

LEO SAMBERGER
DR. GEORG VON ORTERER



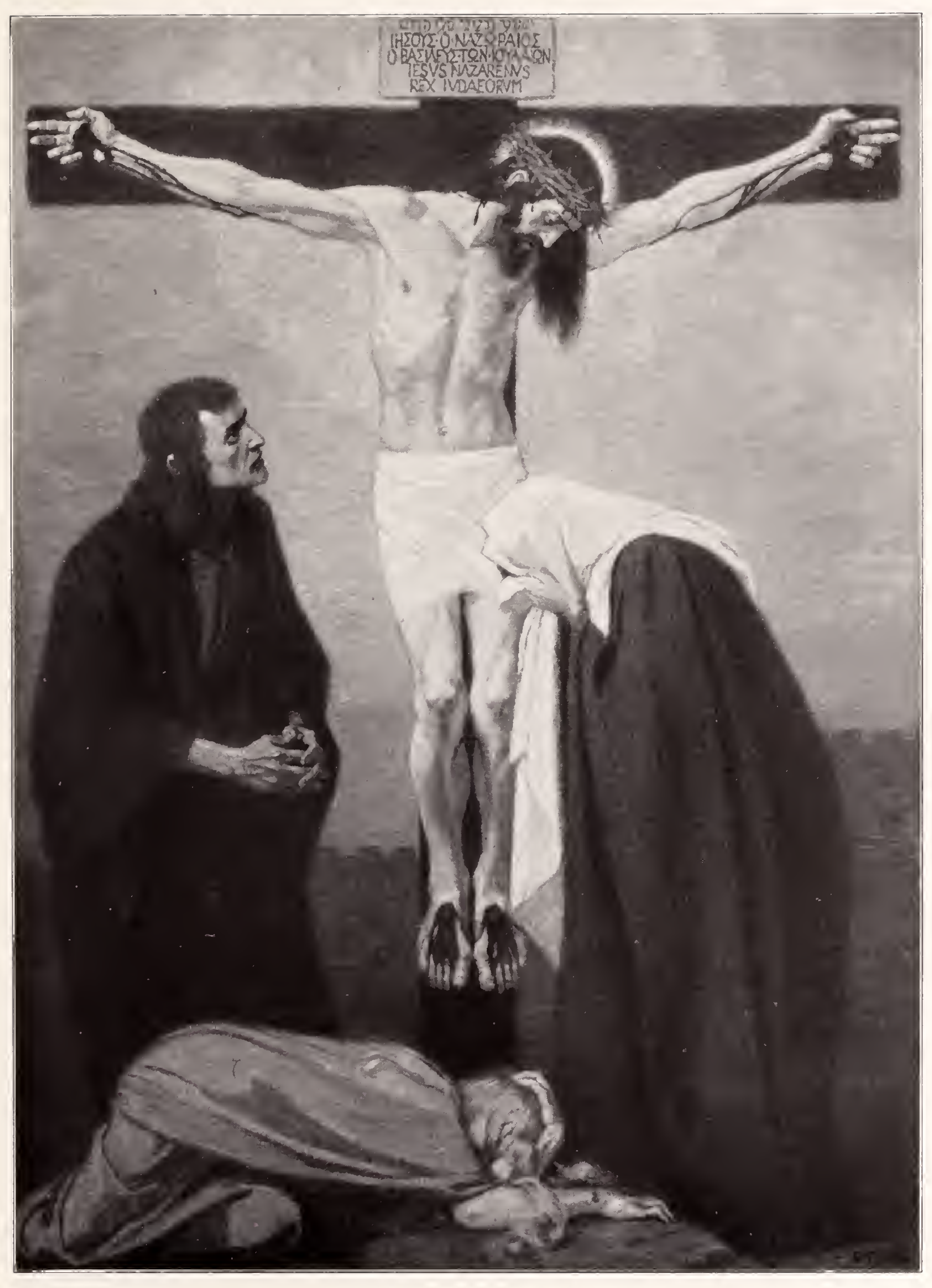
XI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast München 1913. — Text S. 18

LEO SAMBERGER
HOFRAT A. WOHLSCHLÄGER

eingeschätzt) bisweilen bezeichnen mag und seine Hinneigung zu Daumier nicht verkennt, muß man doch zugestehen, daß er sich zeitig von seinen Vorbildern befreit hat, so daß seine Kunst gerade durch die selbständige Farbenwahl eine glückliche Synthese darstellt. Und Julius Exter, der Experimentierer, hat er in seinem »Farbenspiel« uns nicht ein Bild vorgezaubert, wie es glühender und malerisch fesselnder kaum mehr gegeben werden kann? Dabei ist die Komposition trotz ihres scheinbaren Raffinements so selbstverständlich und darum auch gut. Wenn wir nur von solider Malerei, von in sich fertiger Kunst reden wollen, müssen wir Bilder erwähnen wie Joseph Sailers »Dachauer Bäuerinnen im Festschmuck«. Dagegen ist Eugen Feiks viel abstrakter, ein Dränger auf seine Weise, der verblüfft durch seinen kühn wiedergegebenen »Billardsaal«; ein ganz kleines Bildchen nur; abstrakt muß auch die Art eines Harry Schultz, der vom Holzschnitte her bekannt ist, genannt werden, man sehe sich darum sein auf Rosa und Schwarz gestimmtes »Damenbildnis« mit der denkbar einfachsten Silhouettierung an. Dies Bild erinnert wieder an eine Kunst der neunziger Jahre, als Engländer wie T. Austen Brown bei uns Schule machten. Die »Studie« von Wera von Bartels reihe sich wegen ihrer Ursprünglichkeit und Lebendigkeit hier an. Noch einige Landschafter: Hans Heider mit seinen flimmernden, lichtdurchfluteten Bildern oder der Impressionist Rud. Gönner, der — so eigenartig es klingen mag — etwa zwischen einer Kunst wie die Palmiés und Schramm-Zittaus zu stehen kommt (vgl. Golf von Triest), und dagegen wieder ein Künstler mit so ausgeprägtem Sinne für die Linie wie der Darmstädter Ubbelohde. Von dem Künstlerbund Bayern sind vor allem die uns als Gründer noch bekannten Männer nennenswert vertreten. Über Carl v. Marr, Carl Blos, Hermann Urban oder gar Rud. Sieck wird hier nicht viel gesagt werden können. Stark für den Bravourmaler Hans v. Bartels ist diesmal auch der »Alte Kapitän«. Ernst Liebermann hat zwei Porträts, »Dr. Koetschau« und »Komponist Wallnöffer« ausgestellt, die unter sich verschieden sind; menschlich tiefer greift das zweite. Eißfeldts farbige Glut sprüht auch diesmal wieder aus seinen Bildern; Palmié † ist heuer besonders durch seinen blauflimmernden »Dunstigen Tag« glücklich vertreten. Eine große Arbeit von Fritz Kunz, »Salve Regina« betitelt, zeigt uns den Meister in seiner Reife: Ein lichtes, frohes Bild; die Himmelskönigin, schön und verklärt von innen heraus, ist umgeben von einer Schar Engel und Heiliger. Ein oft gemaltes Thema, doch wieder ganz neu vor uns erstanden durch die Eigenart dieses Vertreters einer wahrhaft groß gedachten religiösen Monumentalkunst, die ihrer Zeit entsprechend neue Formen schafft und nicht in der wiederholten Nachahmung des Alten stecken bleiben will. Fein abgewogene Komposition, glückliche Verteilung der farbigen Valeurs, die unter sich wieder harmonisch abgestimmt sind ohne aber an ihrer Wirkung einzubüßen, zeichnen dieses Werk aus, das ein Andachtsbild sein und zugleich auch den modernen künstlerischen Anforderungen der Bilder monumentalen Flächenstils entsprechen soll. Und nun zum Schlusse zwei Männer, die, jeder ganz anders geartet, in diesem Kreise nicht fehlen dürften; einmal August Lüdecke-Cleve, dessen große Schöpfung »Am frühen Morgen« ihn als Beherrscher atmosphärischer und luministischer Stimmungen zugleich in der Natur und dann als tüchtigen Tiermaler im besten Lichte erscheinen lassen; endlich Albin Egger-Lienz — der nun wohl schon wieder in seiner Bergheimat schafft — mit seinen »Zwei Hirten«, die, nicht groß an Format, groß und mächtig wirken auf ihrer Fläche; die Wucht des Meisters, den Umriß zu schlagen und gleichzeitig noch den Körper im wenn auch dekorativ aufgefaßten Bildraum zu bilden, tritt aus dieser Schöpfung wieder neu zutage. Ein kurzes Wort über die Deutschen in den »Internationalen Sälen«. Hier hängt einmal in fremder Luft wie ein weißer Rabe Fritz Mackensens, eines derer von Worpswede, »Heuernte« zwischen lauter meist recht unbedeutenden Spaniern, Russen u. a. m. Wer das Bild überhaupt findet, wird sich darüber freuen, daß es recht angenehm absticht; aber doch was hilft dies in der wirren Fremde? In einem andern Raume noch eine gute Landschaft Karl Hagemeisters, »Wiesenbach« benannt. Zuletzt seien die vier Glasgemälde von dem bekannten Münchener Carl de Bouché angeführt, die in dessen auf bewährter Tradition fußender Technik und Auffassung gefertigt sind. Eine poesievolle »Ruhe auf der Flucht« sandte Theodor Winter aus Düsseldorf (Abb. S. 23).

Der Teil der Münchener und deutschen Plastik, dem wir uns jetzt zuwenden, ist, als Ganzes genommen, nach seinen Tendenzen und Äußerungen konservativer als die bis jetzt besprochene Malerei des Glaspalastes. Man möchte fast sagen, daß sich eine gemeinsame Basis für den größten Teil der Bildner in Erz, Stein oder Holz — die Formen rein äußerlich betrachtet — konstruieren ließe ob der schwach divergierenden künstlerischen Anschauungen und Willenskräfte. Das ist an sich kein Fehler, und wir als Beschauer müssen gerade hier tiefer dringen; denn bei den ausgestellten, für uns jetzt in Betracht kommenden Bildwerken haben wir somit mehr, als auf die äußeren, oft leicht zu unterscheidenden stilistischen Momente, Formunterschiede, noch auf die inneren Gestaltungsgründe zu sehen wie auch auf die Wege, die zu den Lösungen geführt haben, ob und in welchem Maße sie den Gesetzen der Plastik entsprechen. Stehen wir vom einzelnen ab, so müssen wir uns sagen, daß der — im modernen Sinne — frischeste Zug die Werke der Secessionisten, die wir ja schon betrachtet haben, durchweht, zumal wenn wir deren Bildniskunst berücksichtigen. Aber auch bei der übrigen Münchener und Außermünchener Plastik des Glaspalastes treffen wir Schöpfungen an, die an plastischem Werte jenen andern völlig ebenbürtig sind. Das mag sich gerade auf das Kapitel Figur — einzeln oder in Gruppe — beziehen.

Zunächst die besten Gruppen und Einzelfiguren. Da fallen uns einige größere Werke, denen religiöse — seien sie es in freiem oder auch hieratischem Sinne — Themata zugrunde liegen, auf. So hat Franz Scheiber eine etwa lebensgroße »Madonna mit Kind und Johannes« in Eichenholz geschaffen, die als Szene traut und innig ist, und die als plastische Gruppe geschlossen und sorgsam durchgebildet erscheint; wohltuende Schlichtheit und einfache Größe zeichnen das Werk aus (Abb. S. 19). Mehr auf feierliches Gepräge geht die im Aufbau streng gehaltene, polychrom behandelte »Madonna mit dem Jesuskinde« von Valentin Kraus aus; besonders geschickt ist die Figur des Kindes plastisch an die der Mutter angeschlossen; den fast überlebensgroßen, ebenfalls farbig behandelten »hl. Jacobus« von demselben Künstler wollen wir nicht vergessen neben der trefflichen Büste »Dr. Emmerich«. Hier möge die »Pietà« von Georg Wallisch folgen; ein Werk voll Schönheit nicht ohne stark realistische Züge, die aber nicht abzustoßen vermögen; vielleicht fällt nur der Kopf des toten Heilandes durch seine Lage zu sehr aus der umschließenden Kurve der Gruppe heraus; auch hier können wir leise Spuren farbiger Behandlung feststellen; das Material ist Holz; der gleiche Künstler hat ferner in Marmor einen plastisch gut aufgefaßten »Schafscherer« ausgestellt. Ein Werk von großer Eigenart ist das »Begräbnis Christi« Georg Buschs; auf einem architektonisch gegliederten Sockel tragen fromme Männer, Freifiguren, den Leichnam des Herrn im Zuge einher, würdig und ernst ausschreitend; das Ganze hinterläßt



GEBHARD FUGEL — GOLGATHA

XI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast München 1913. — Text S. 22



GEBHARD FUGEL — JESUS DER KINDERFREUND

Mit Genehmigung des Verlags für Volkskunst, Rich. Keutel, Stuttgart. — Text S. 23

GEBHARD FUGEL — KRANKENHEILUNG

Temperastudie. — XI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast München 1913. — Text S. 22



W. IMMENKAMP MARIETTA
XI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast München 1913. — Text S. 22

(Abb. S. 20) unsere Beachtung: »Johann von Gott unter den Kranken«. Eigentümlicherweise sind heuer Plastiken dieser Art im Glaspalaste nur schwach an Zahl vertreten, so daß wir nur noch das treffliche Bildnisrelief von Fr. Bernauer »E. v. Possart« erwähnen können. Meister der Medaillen- und Plakettenkunst wie Maximilian Dasio, Jean Wysocki, Johann Maihöfer sind in der Ausstellung würdig vertreten; den Erzeugnissen dieser lieben und intimen Kunst wendet man immer gerne das Interesse zu. Zum Schluß dieses Kapitels für künstlerische Feinschmecker einige Pointen, die wir bis zuletzt aufbewahren wollten: nämlich reizvoll lebendige und flotte Tierplastiken aus den Händen von Künstlern wie Max Heilmaier, Hans Best oder H. Giborg. Sodann die lustigen Terrakotten, prächtige Gartenfigürchen von Emil Epple und zuletzt ein Werk ganz anderer Art, das große Modell zu dem Denkmal »Otto von Wittelsbach« vor dem Münchener Armeemuseum, das von Ferdinand v. Miller geschaffen, wieder die Meisterschaft und künstlerische Sicherheit dieses Hauptvertreters der Denkmalkunst zeigt. Von den plastischen Unmöglichkeiten, die auch im Glaspalaste nicht fehlen, wollen wir heute lieber schweigen.

In einer großen Zahl von Sälen hat sich das Ausland versammelt mit wohl ebensovielen Werken wie die deutsche Künstlerschaft, der wir bei der Besprechung so breiten Raum gewährt haben, daß wir die auswärtigen Kollektionen und Meister nur mehr kurz charakterisieren können. Das instruktive vergleichende Studium der unter einem Dache vereinigten internationalen Kunst, das uns hier immer nach einem Lustrum wieder ermöglicht wird, soll trotzdem in seiner ganzen Bedeutung erkannt und gewürdigt bleiben.

Österreich, die Schweiz, Italien, Frankreich, Holland und Belgien sind vertreten, zum Teil mit beträchtlich großen Kollektionen; es folgen die Nordländer Dänemark, Norwegen und vor allem Schweden; die Russen sind erschienen, mit ihnen Ungarn, Rumänien, ja auch die Türkei; last not least: Spanien! England jedoch wird vermißt in den Reihen der Versammlung.

Ein interessantes Bild ergibt sich für uns. Ein Gemisch von konservativer, offizieller Kunst, die überall in der Welt zu finden ist, gestützt auf den Geschmack des wohlwollenden, in künstlerischen Dingen auf Schönheit, Echtheit oder Naturtreue — von der Schmeichelei abgesehen — ausgehenden Bürgertums, und von mehr oder weniger modern angehauchten oder erleuchteten Richtungen, innerhalb derer es recht oft noch stark gärt, wo Gereiftes neben solchem steht, was wohl nie reif wird, neben episodenhaft auftretenden Erscheinungen, die als flackernde Strohfeuer wohl für rassenpsychologische Feststellungen, nicht aber für die Entwicklung der Kunst — sei es im internationalen oder nationalen Sinne — in Betracht kommen. Infolge der verschiedensten künstlerischen Traditionen in den einzelnen Ländern, auf grund der kulturellen Entwicklung und wohl der Rassentypen, können wir, zumal auch im Hinblick auf Deutschland, nicht alle die fremden Kollektionen mit dem gleichen, einheitlichen Maßstabe messen; vielmehr werden manche Werturteile relativ zu nehmen sein.

(Schluß folgt)

einen ergreifenden Eindruck im Beschauer und die Wertschätzung der Arbeit wird durch die bildhauerischen Vorzüge dieser Gruppe noch gesteigert (Abb. nach S. 8). Der »Grabchristus« von Wilhelm Junk (Abb. S. 18); in welch glücklichen Bahnen bewegt sich der feinempfundene, schon veredelte Realismus dieser Kunst, in der sich ein so großes Verständnis für die Formen der Natur manifestiert, wobei aber der Künstlerwille es durchsetzt, daß der Sinn des Betrachters, vom Irdischen empor, heiligeren Welten sich zuwendet. Nicht zu übersehen ist der »Johannisknabe« von Joh. Sertl (Abb. im vor. Jahrgang S. 2).

Aus der großen Schar profaner Werke seien nur die allerwichtigsten herausgegriffen. Das lebensgroße »Mädchen« von Angelo Negretti ist in jeder Hinsicht ein vorzüglich gelöstes Bildwerk, ebenso wie die »Ruhende« Ludwig Dasios, die als edel behandelte Sitzfigur ihre meisterlichen Vorbilder im klassischen Altertum zu suchen hat; vom gleichen Künstler sei die »Männliche Büste« und vor allem auch die Kleinplastik »Hirsch mit Putte« erwähnt. Eduard Beyrers »Eva« (wenn sie auch nicht in jedem Punkte uns restlos gelöst zu sein scheint), Stephan Fischers »Badende« oder die großgedachte »Mutterschaft« von C. A. Angst sind Werke, die nicht übergangen werden dürften. Die »Pflicht« von Rich. Aigner ist in ihrer Mimik fast zu starr. Franz Bernauer hat in seinem »Chevauleger von 1813« einen durchaus künstlerisch aufgefaßten Typus kleinplastisch wiedergegeben; von diesem Künstler stammt auch eine Bildnisbüste des »Prinzregenten Ludwig« (Abb. S. 15). Wenn wir nun doch noch bei den Büsten uns aufhalten, so kommen da die Arbeiten von Ed. Beyrer, Jul. Exter, Paul Oesten, C. L. Sand (Abb. S. 17) oder auch J. Seiler in Betracht. Unter den Reliefs verdient zunächst einmal das schon ziemlich rundplastisch gefaßte Werk von Franz Hoser

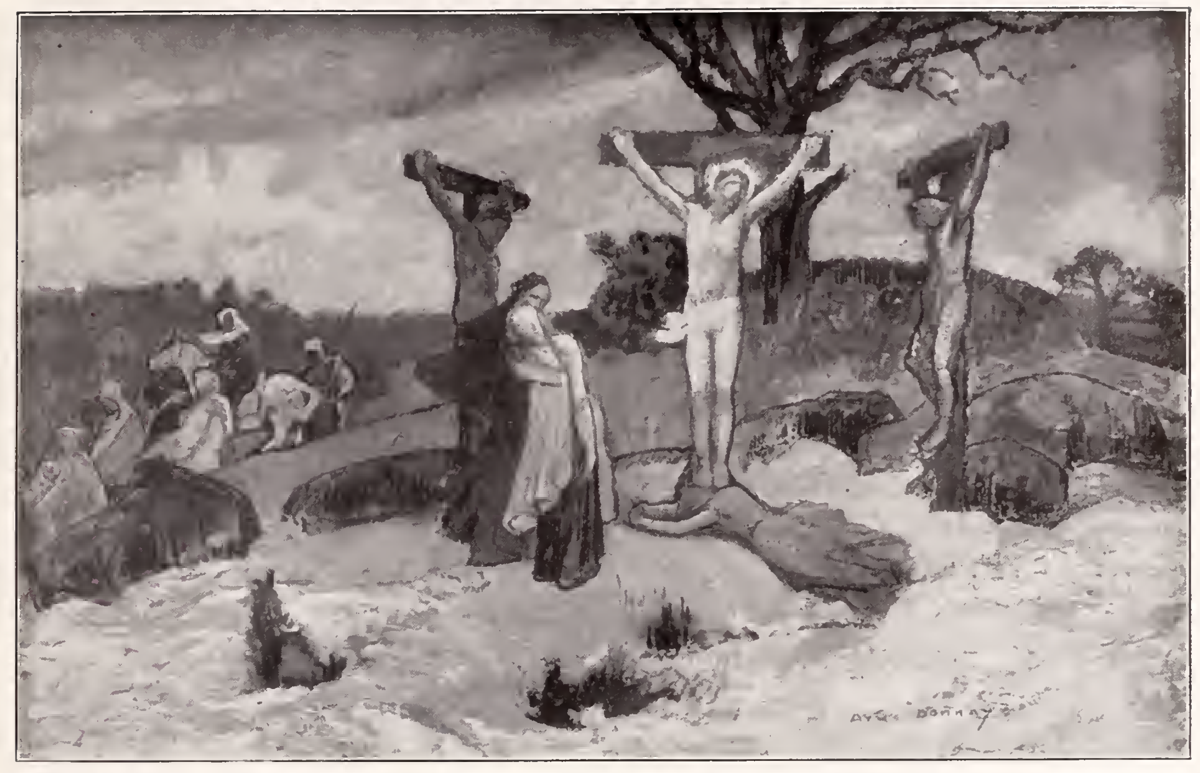
Redaktionsschluß: 15. September





M. Emonds-Alt 3103 * Ges. für christl. Kunst, München

Der Versehgang



AUG. DONNAY (MÉRY SUR OURTHE) KREUZIGUNG

XI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast München 1913

MEHR IDEALISIEREN!

Von P. REDEMPTUS, Carm. disc. in Reisach, Obb.

Ob in der »christlichen Kunst« wohl auch ein Plätzchen für ein paar Bemerkungen eines »Laien in der Kunst« ist, der sich aber sehr für Kunst interessiert? Ich bringe sie nun einmal zu Papier und sende sie ein im Vertrauen auf die gute Absicht, im Interesse der Kunst und nicht weniger der Künstler, im Glauben an die Richtigkeit und im Hinblick auf die Wichtigkeit der vorgelegten Gedanken.

Wem sollten die Klagen nicht bekannt sein, welche Künstler oft laut werden lassen, daß sie so wenig Interesse, so wenig Verständnis finden? Man tut alles Erdenkliche, um das Volk für die Kunst zu erziehen, und das ist gewiß gut. Indes vergesse man darüber nicht, daß auch die Künstler Rücksichten zu nehmen haben und zwar auf das Volk. Das Volk ist in seiner großen Mehrheit nicht fachmännisch gebildet, aber es ist darum doch nicht so ohne jegliches richtige Empfinden, wie manche Klage führenden Künstler annehmen. Es hat ein Empfinden für das wahrhaft Schöne und freut sich innig darüber, wo es ihm entgegentritt. Alle jene Künstler werden vom Volke geliebt, die ihm das Rechte zu sagen wissen und den richtigen Ton treffen.

Das Volk ist der modernen Kunst gegenüber zurückhaltend und gibt vielfach minderwertigen Erzeugnissen den Vorzug. So ist es. Aber läßt sich für dieses Verhalten wirklich kein anderer Grund anführen als Verständnislosigkeit, Mangel an richtigem Empfinden? Doch, doch! Das Volk zieht öfters formal minderwertige Erzeugnisse den kunstgerecht gefertigten vor, weil es sich mit der Technik allein nicht zufrieden gibt, durch die Darstellung aber nicht gewonnen wird, da der Künstler häufig zu wenig Rücksicht auf sein Bedürfnis nimmt. Das Volk vermißt nur allzuoft den Idealismus in der Kunst, sie



AUG. DONNAY (MÉRY SUR OURTHE) ANKUNFT IN BETHLEHEM
XI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast München 1913

ist ihm zu gedankenleer, zu äußerlich geworden. Hat es unrecht? Nein, gewiß nicht. Voll Prosa ist das Leben ohnehin; verlangte das Volk nach nichts anderem, so könnte es der Kunst beinahe entraten.

Das Volk verlangt nach der Kunst, als einem Mittel, das es aufrichtet und seinen Gedanken wieder eine höhere Richtung gibt. Indem es solche Erwartungen hegt, schätzt es die Kunst wahrhaftig nicht gering. Und die Kunst selbst muß gerade in diesem ihrem Zweck das Erhabene ihres Berufes erkennen. Um ihm jedoch gerecht zu werden, muß sie sich über das Niedrige und Gemeine erheben.

Wir können aber nicht umhin auszusprechen, daß nach diesem Maßstab bemessen, gar viele Kunstwerke die Kritik nicht bestehen. Kann denn das Volk mit einem edlen Gefühl im Herzen an Unzüchtigem Gefallen finden? Kann man es dem Volke verargen, wenn es an dem Nichtunsittlichen, aber Trivialen widerwillig vorübergeht? Kann man es ihm namentlich verargen, wenn es auf dem Gebiete der religiösen Kunst tadelt, daß ihm Christus und die Heiligen zu irdisch dargestellt sind? Hier betont man auf Seite der Künstler mit Vorliebe: »Die Kunst darf den Boden der Wirklichkeit nicht verlassen; denn sie würde aufhören echte Kunst zu sein, sobald sie aufhörte wahr zu sein; auch die religiösen Meister vom Ausgang des Mittelalters haben sich vor der Darstellung der herbsten Wirklichkeit nicht gescheut.« Recht und gut. Aber ist denn eine Darstellung wirklich wahr, wenn sie nur Menschliches, obwohl vielleicht auch Menschlichschönes darstellt, wo es einen Heiligen oder den Herrn selbst darzustellen gilt? Künstler nehmen gemeiniglich Rücksicht auf die Seele, wo es sich um die Darstellung leidenschaftlicher und schlechter Menschen handelt. Wir geben gerne zu, daß es viel schwerer ist, edle Gefühle, Heiligkeit und gar Göttlichkeit auszudrücken, aber es kann gerade auf letztere Eigenschaften im Interesse der Wahrheit und Wirklichkeit, im Interesse der Kunst und Vollendung bei religiösen Darstellungen ebensowenig verzichtet werden, als wegen des Zweckes, wovon wir eben redeten. Ist es bei den gerne als Zeugen genannten gotischen Meistern nicht gerade das Geistige, die ehrlich religiöse Absicht, was unsere Seele ergreift und selbst mit realistischen Uebertreibungen versöhnt. Nicht der leeren Glattheit rede ich das Wort, sondern dem Geiste. Man hat in Künstlerkreisen vielfach zu sehr oder nur auf die Vollendung der technischen

Ausführung geachtet, das ist zu wenig. Viel wichtiger ist die Auffassung und edle Darstellung. Diese ist's, die das Volk gar oft vermißt und weshalb es achtlos an Erzeugnissen der modernen Kunst vorübergeht. Diese ist's aber, die es wünschen muß, weil es ihrer bedarf. Diese ist's, auf die man im Interesse der Vollendung der Kunst nicht verzichten kann. Diese ist's aber auch, die der Kunst die Sympathien des Volkes verschafft und dem Künstler Aufträge sichert. Darum mehr idealisieren, d. h. mehr der Idee zu ihrem Rechte verhelfen, den richtigen Kern in eine geeignete Schale schließen, vor allem das Heilige nicht herabziehen, das Göttliche nicht vermenschlichen! Dadurch werden die übrigen Anforderungen, die an ein Kunstwerk zu stellen sind, nicht niedriger gesteckt. Im Gegenteil, je höher ein Künstler von Geist über seinen Beruf denkt, desto eifriger wird er alles daransetzen, um seiner Idee durch möglichst vollendete Lösung der technischen und ästhetischen Seite Nachdruck zu verleihen. Wir müssen für die Kunst die Norm festhalten: Ein gcsunder Geist in gesundem Körper!

DIE XI. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IM GLASPALAST ZU MÜNCHEN 1913

Von Oscar Gehrig

(Schluß)

Lassen wir Österreich den Reigen eröffnen, das durch acht Kollektivausstellungen recht günstig vertreten ist. Ein frischer, modern belebender Zug geht durch die meisten Kabinette unserer östlichen Nachbarn, die sich hier als gute Dekorateure zugleich erweisen. Es steckt viel »angewandte Kunst« in der Art, wie sie sich präsentieren. Ferdinand Andri hat eine große Zahl von Entwürfen für Wandmalereien in figuralem und ornamentalem Sinne geschaffen, an denen gerade die ornamentale Seite uns eher gefällt als die andere. Eine Reihe in Farbe wie Form fast schon derb aufgefaßter, doch festgeformter Tafelmalereien wie seine »Mutter mit Kind« oder der »Holzschlag« lenken auf ihre Art in Bahnen ein, wie sie heute durch Männer wie Egger-Lienz, Buri und andere häufig begangen werden. Eine Reihe von Lithographien und auch Werkzeichnungen für Mosaiken seien noch hervorgehoben neben den köstlichen Buchillustrationen zu Kopitsch.



R. ATCHÉ (BARCELONA) HL. FRANZ VON ASSISI

XI. Internationale Kunstausstellung München 1913. — Text S. 42

Ein anderer ist Oskar Laske. Ein Miniaturenmaler, der ins große Format geht; auf dessen Bildern fast so viele Figürchen sich bewegen als wie auf Altdorfers Alexanderschlacht der Pinakothek. Märchen, Legenden und große Volksszenen schildert er in heller Farbe und scharfer Zeichnung; und doch sind es keine eigentlichen Miniaturen. Wie köstlich in all

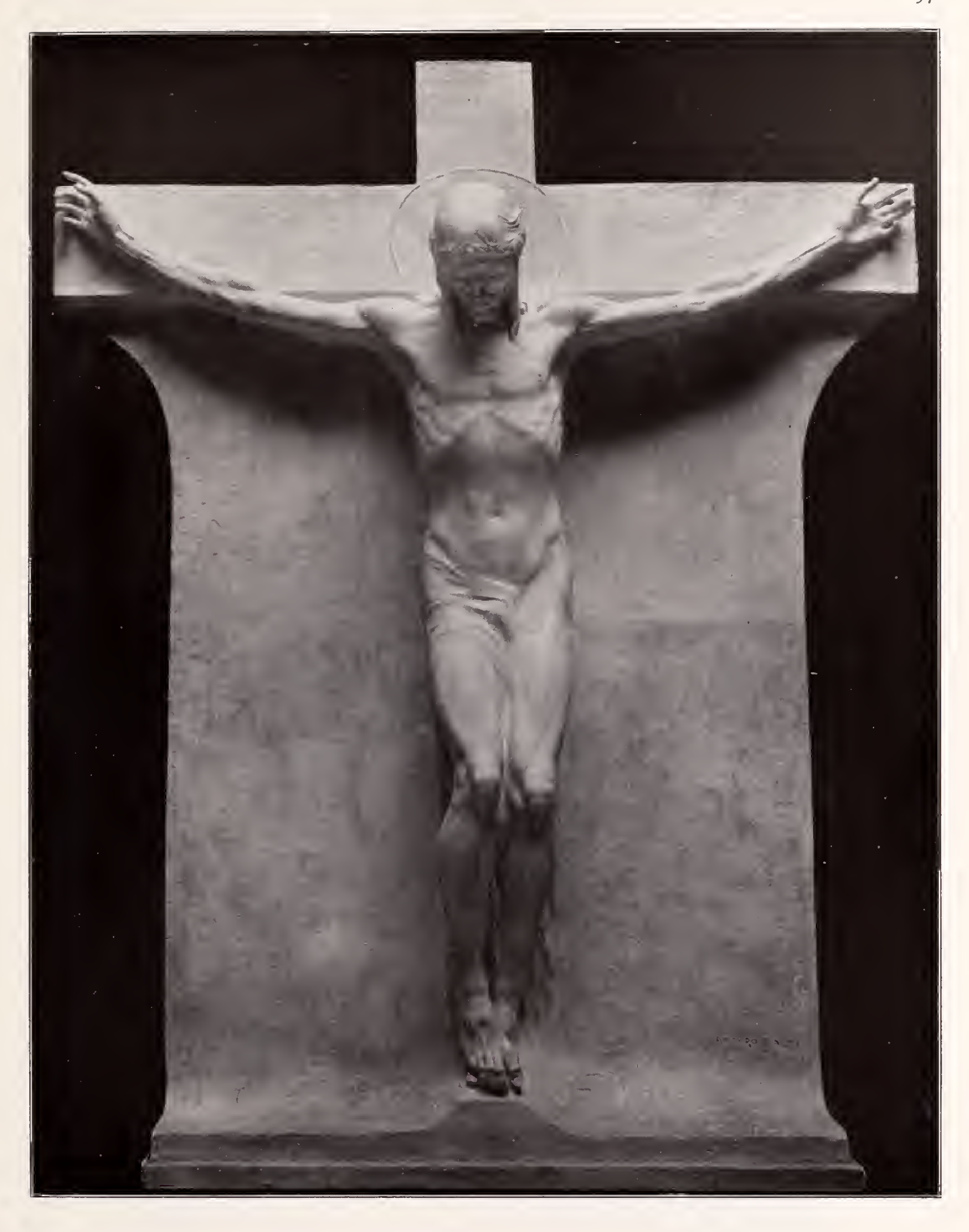
seinen Einzelheiten ist des ›Hl. Franziskus Vogelpredigt‹, und wie eigenartig erscheint uns die ›Kreuzigung‹, auf der halb Jerusalem noch darauf zu sehen ist mit seinem Leben und Weben in den obskursten Winkeln; treppenförmig baut sich das Ganze auf; zuoberst die Golgathaszene. Mythologische Motive und Märchen bilden die Themata zu den meisten Bildern des Pragers Jean Preisler, dessen kompositionelle Begabung wir anerkennen. Ein Moderner, der seine eigenen Wege zu gehen sucht. Ein zartes Lineament, umflossen von heller Farbigkeit, kennzeichnet seine Kompositionen, die er oft nur ›ein Bild‹ nennt.

Ein Märchenerzähler, Romantiker ist ferner Karl Sterrer. Wenn auch nicht unabhängig, so bleibt er doch ein rechter Könner. Um zwei Pole scheint sich seine Kunst zu bewegen; Intimität will er vereinen mit Monumentalität. Einmal ist Hans Thoma sein geistiger Vater in Bildern wie ›Der einsame Ritter‹, ›Der wunderliche Stern‹ und andre; dann nährt er sich von der großen Freskokunst Italiens bis auf Michelangelo herab; dies vor allem in formaler Hinsicht. Eines der monumentalsten Werke der Ausstellung ist seine ›Hl. Familie‹. Klar der Aufbau und streng die schwellenden Formen; das Malerische tritt dahinter zurück. Und doch so traut wieder, so deutsch. Noch seien zwei Kollektionen Österreichs in kurzen Strichen gezeichnet. Die des Graphikers Max Svabinsky. Ein Realist, der scharf zusieht, doch nie kleinlich vorgeht in Zeichnung, Radierung, Lithographie oder Aquarell. Meisterliche Bildnisse mögen an die Art Schmutzers erinnern. Gustav Klimt, der vielumstrittene ›Führer‹ und Schöpfer eines dekorativen Monumentalstils, füllt gleichfalls einen Saal mit Gemälden und Zeichnungen. Raffiniertes Leben beherrscht die skizzierten Blätter. ›Der perlmutterhafte, edelsteingeschmückte Glanz seiner Bildflächen, das heitere Spiel seiner Linien, der Reiz, den er seinen halbidealen Bildern junger Frauen zu geben weiß‹, liegt auch wieder über seiner ›Vision‹ und nicht zuletzt dem kapriziösen ›Damenbildnis‹, das uns diese grazienreiche Kunst in so rechtem Lichte zeigt. Den Gegenstand seiner Darstellung verwandelt er in fast orientalischem Sinne zu einem Schmuckstücke, das sich über die Fläche ausbreitet. Wir können den monumentalen Klimt hier in der eher intim gedachten Kollektion freilich nur unter Vorbehalt studieren. Die übrigen Schöpfungen, zumal die landschaftlichen, sind am besten von problematischen Gesichtspunkten aus zu betrachten. Fast müßten wir Österreichs Plastik im Glaspalaste übergehen, hätte nicht Franz Barwig wieder eine Anzahl seiner so flott behandelten, teilweise schon impressionistischen Tierbilder ausgestellt.

Die Schweizer folgen in der Runde. In ihren Räumen gehen die künstlerischen Wogen am höchsten. Die Linksaußenstürmer scheinen sich, wie man nicht mehr zu munkeln braucht, auf Kosten gesunder Impressionisten breit gemacht zu haben. Zu den letztgenannten dürfen wir sicherlich Leute wie Wilh. Lehmann, den bekannten Landschafter, oder gar den trefflichen, in neuester Zeit mehr dem modernsten Geiste folgenden Adolf Thomann rechnen. Th. Meyer-Basel mit seinen Bodenseelandschaften möge hier genannt sein neben Martha Stettler. Hans Beatus Wielands glühende Farbenpracht leuchtet uns wieder aus dem Almstück ›Am Ziel‹ entgegen. Von dieser noch konservativ zu nennenden Gruppe wollen wir zu den Beherrschern im neuen Reiche der Kunst übergehen; doch nicht als ob Hodler diesmal auf der Ausstellung der Beherrscher seiner Landsleute wäre; er hat nur Variationen seiner Werke geschickt, so in dem großen ›Mäher‹, bei welchem die körperliche Masse im Gegensatz zu anderen Werken noch stark betont erscheint. Max Buri hat eine Wandlung zu intensiverer Farbigkeit durchgemacht, doch ohne, daß es dabei schon zu restlosen neuen Lösungen in stilbildnerischem Sinne gekommen wäre; ich verweise auf seine ›Alten‹. Eindrucksvolle Meister der Farbe sind dagegen unstreitig Männer wie Edouard Vallet und Giov. Giacometti (›Familie bei der Lampe‹), deren auch kompositionell bemerkenswerte Werke als fruchtbare Versuche auf ihrem Gebiete zu gelten haben wie weiterhin die Malereien von Emile Bressler. Noch manches Gute kann man zwischen ganz Wildem, was nie zahm wird, da manchmal die Einsicht zu fehlen scheint, herausfinden. Durch einen Schwarm mehr oder minder glücklicher Hodlernachahmer, über denen der Meister doch binnen kurzem oder langem erhaben in absoluter Größe bestehen wird, stoßen wir auf bisweilen extravagante Grüppchen. Extravagant in Motiv und Darstellung. Ein tapferes, eigenwilliges Völklein waren die Schweizer von je! Sollen wir noch Namen nennen?

Italien ist nun an der Reihe. Seine Futuristen hat es nicht entsendet. Vielmehr gute, bürgerliche, bisweilen auch starke Kunst. Ein Gleichmaß fast geht durch die ganze Abteilung hindurch, und es fällt nicht leicht, gerade hier das Wichtige noch herauszugreifen. Was wir sehen, ist natürlich in keinem Punkte mehr eine Fortsetzung jener übeln Epigonen-Kunst des 19. Jahrhunderts, wie wir sie beispielsweise in den Folterkammern des Obergeschosses der Florentiner Akademie erleben können. Vielmehr haben sich diese Leute geschult — im Hinblick auf das führende Ausland, sie sind Moderne geworden, zum großen Teile Impressionisten. Dazu noch ein gut Stück provinzielle Eigenart, und diese neuitalische Kunst ist ganz annehmbar, selbst wenn sie auch so offiziell — dabei fehlt aber nie ein Quantum gespreizter Langweile — sich uns darbietet wie eben im Glaspalaste. Das beste wird hier auf landschaftlichem Gebiete geleistet, angefangen vom Schweizeritaliener mit seinen klaren Gebirgsstimmungen bis zum farbenschwerglühenden, sentimentalen oder süßen Süditaliener. Vom großen Toten, Giovanni Segantini, noch ein Bild: ›Pferde an der Schwemme‹. Der Art dieses Meisters scheint es G. B. Stelle in seinem ›Orpheus‹ nachzutun. Venedig ist durch Ferruccio Scattola, Italiko Braß oder Glauco Cambon gut vertreten, nicht minder Verona durch Fel. Casorati. Ein reiner Impressionist ist der Paduaner Ciov. Vianello. Weiter sei auf das delikate ›Bildnis‹ von M. Martinelli (Livorno) oder des Bolognesen Protti ›Fiorina‹ hingewiesen. Große Wirkungen erzielt Gerolamo Cairati mit seinem ›Abend am Palatin‹. Rom tritt künstlerisch nur schwach hervor; anders Mailand, Turin und auch Neapel (Genn. Villani); Florenz überrascht keinesfalls. Lassen wir das Weitere bewenden mit den nennenswerten ›Stilleben‹ von Luigi A. Scopinich, den Arbeiten — ebenfalls wieder landschaftlicher Art — von Nodari-Pesenti (Mantua), Alb. Zardo (Florenz), dem kräftigen Industriebilde Carlo Vittoris (Cremona). Aus der graphischen Abteilung ragen die Arbeiten P. B. Stellas hervor; eine nennenswerte plastische Figur ist zum Schlusse noch die marmorne ›Ignara mali‹ von Bass. Danielli, während die Kolossalgruppe ›Der Heilige, der Jüngling und der Weise‹ von Adolfo Wildt trotz ihrer technischen Bravour ein Werk krassester Barockauffassung genannt werden muß. Arturo Dazzis ›Christus am Kreuz‹ wirkt dagegen viel eher durch stilvoll einfache Größe, Ernst der Auffassung bei aller Eigenart (Abb. S. 37).

Wer wäre nicht auf die große Kollektion Frankreichs gespannt? Und doch sehen wir diese Kunst schon bald einige Jahrzehnte fast im gleichen Gewande, wie sie sich uns heute im Glaspalaste schön geordnet, frisiert für die internationale Massenschau, darbietet. Renoir ist in seinem ›Briefe‹ gleich gut, wie in vielen Fällen



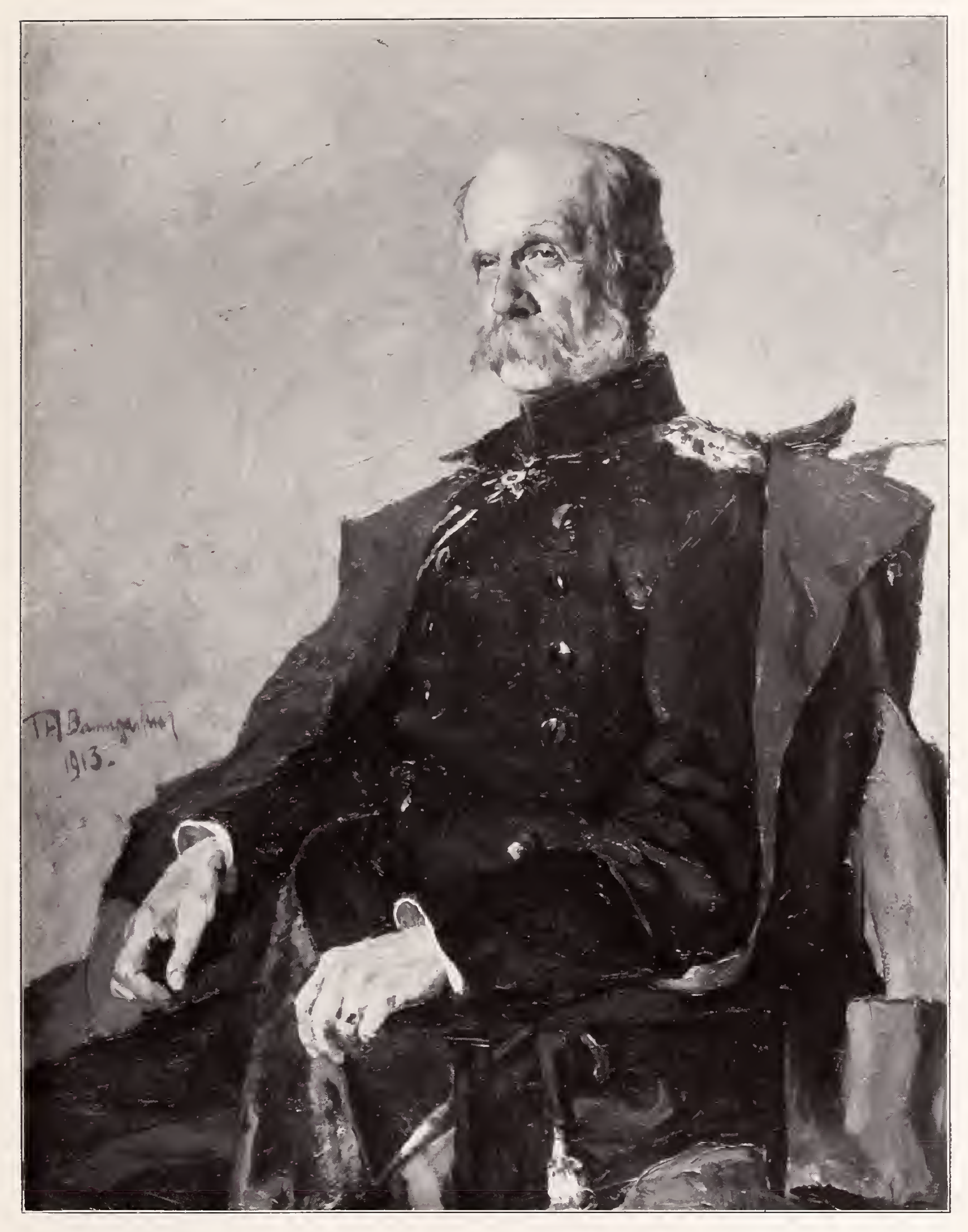
XI. Internationale Kunstausstellung
o *München 1913. — Text S. 36* o

ARTURO DAZZI (ROM)
KRUZIFIXUS



JOS. JANSSENS (ANTWERPEN) BILDNIS FRAU J. N.

XI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast München 1913 — Text S. 41



J. A. BAUMGARTNER — GENERAL VON KELLER

XI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast München 1913. — Text S. 22



JOSEF ENGELHART (WIEN) ST. KARL B. ZWISCHEN PESTKRANKEN
Gruppe vom Karl Borromäus-Brunnen. Bronze. Vgl. Abb. S. 43. — Text S. 42

lassen. Die Büsten Falguières, Mirabeaus, Mahlers gehen seelisch so umfassend tief wie selten Männerdarstellungen. Man rühmt allseits auch das herrliche Material der Bronze und die meisterliche Technik des Gusses, die Patina; all das verstärkt die Eindrücke. Gar wild, unplastisch schon ist die figürliche Arbeit »De profundis«; besser die gekrampfte »Hand«, fast wieder ein Porträt. Frankreich hat in diesem Jahre auch eine Kollektion kunstgewerblicher Arbeiten mitgeschickt, die ob ihrer technischen Eigenarten und derer des Geschmackes zum Studium ermuntern. Schmucksachen, Porzellane, Elfenbeinarbeiten, Email- und Glasstücke usw., die alle zeigen, daß Frankreich auch auf diesem Gebiete eine Tradition hat, die, wenn sie von verständnisvollen Künstlern, nicht Kopisten, weitergeführt wird, günstige Resultate erzielen läßt.

zuvor; an ihm und an Degas, diesem Meister der räumlichen Darstellung, muß man freilich auch heuer wieder seine Freude erleben. Monet, historisch schon wie die beiden genannten noch Lebenden, hat drei Werke gesandt, doch keinen Monet, durch den er berühmt hätte werden können, wodurch nicht gesagt sein soll, daß seine kleine »Landschaft« und die »Blumen und Früchte« im Gegensatz zu den »Seerosen« keine trefflichen Malereien wären. Paul Signac, der Pointillist, ist mit einer als »last phase« seiner im rein Physiologischen steckenden Kunst zu bezeichnenden Szenerie aus Venedig vertreten. Eine viel kraftvollere Kost setzen uns dagegen Albert Besnard, mit seinen glühenden Farben, Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, oder der wieder anders geartete Eugène Martel vor; zum Teil in kleinen Bildchen Proben köstlichster Malerei. Der sonst so konventionell erscheinende Jacques Blanche aber hat ganz andere Gestalt angenommen und sich in seinen Frauenbildern einem großzügigen dekorativen Stil genähert. Ihm gegenüber ist Edmond Amand-Jean in seinem großen Bilde süß geblieben, wenn auch das Ganze etwas ornamentalen Charakter in weitestem Sinne an sich trägt. Maurice Denis, J. A. Forain oder Jules Flandrin und Felix Vallotton bringen meist Gutes, doch nichts Neues vor. Lucien Simon und vor allem Charles Cottet wollen wir den guten Schluß dieser Abteilung bilden lassen, da sie auf ihrem Gebiete wacker vorgehen. Viele von denen, die wir nicht mehr anführen können, japanisieren teils, teils dreschen sie ältere Formeln ab. Seine Mission auf dem Gebiete der Malerei hat Frankreich im letzten Jahrhundert erfüllt; wenn es heute unter uns erscheint, so wirkt dies einmal repräsentativ, und dann ist dies Aufstreben geeignet, die noch lebenden Mitglieder der alten Garde in der zumeist bedeutungslosen Umgebung uns recht eindringlich noch, abseits von der Pariser Salonkunst, ans Herz zu legen, uns mit ihnen vertraut zu belassen.

Rodin, der einzigartige Porträtist, hat die übrigen französischen Plastiker um Haupteslänge hinter sich ge-

Es wird niemand sagen können, die Holländer wären schlechte Maler und Zeichner. Etwas Abgerundetes liegt über den meisten ihrer Werke, von denen mancher Satz gilt, den wir einleitend über die Münchener Künstlergenossenschaft gesprochen haben; das ist das Internationale und zugleich Verallgemeinerte an ihrer Kunst, in der dadurch zu wenig loderndes Element lebt und frißt. Statt dessen Stillstand. Das geschieht auch auf Kosten der Rasse, die, wie wir bei manchen anderen Völkern sehen, gar nicht zu unterschätzen ist. Mischen wir allerhand Farben völlig, so kommt eine Vergrauung heraus. Und vergraut ist diese Kunst, urteilen wir ganz strenge. Einer aber ragt um so höher jetzt heraus: Jan Toorop, mit seinen fast dämonisch wirkenden »Apostelköpfen«, Studien zu einem hl. Abendmahl. Wie sind hier tiefe Furchen eingezogen in die ernsten Männergesichter, die einem der größten Ereignisse in der Weltgeschichte entgegensehen und denen, so sie es begriffen haben, große und größte Aufgaben zufallen. Schlichtheit und Wucht des Ausdrucks kennzeichnen diese Köpfe; das wahrhaft Große an ihnen ist zugleich aber auch die Demut. Noch eine kapriziöse und gar nicht schlecht gemalte Sache sei aus dieser Abteilung genannt; der figurenreiche »Zwischenakt« von Martin Monnickendam.

Frischer und freundlicher als hier ist es in den Räumen des Nachbarlandes Belgien, wo wir wie selbstverständlich gleich nach Fernand Khnopff Ausschau halten. Von seinen drei Bildern mag das wachsfarbene »Geheimnis« am eindrücklichsten sein durch die schon ans Grauenhafte angrenzende Verschlossenheit; seine Delikatesse erheischende Malweise geht eine wesenhafte Verbindung mit der halb mystischen, halb illustrativen Kunst ein. Ganz anders, derber und moderner im Stil ist dagegen Jakob Smits; seelisch tief zu dringen versucht Eugène Laermans Weise. Theo van Rysselberghe, der Pointillist in großem Stile, hat sich wieder als Meister der Figur und Komposition bewährt; doch ernst zu stimmen vermag eine



XI. Internationale Kunstausstellung
o im Glaspalast München 1913 o
Text Seite 28

GEORG WALLISCH
PIETÀ (HOLZ)





JOSEF ENGELHART (WIEN) ARME UND ELENDE
Gruppe vom Karl Borromäus-Brunnen, die sich zum hl. Karl B. wendet. Bronze
Vgl. Abb. S. 43. — Text S. 42

solche Kunst kaum; sie wird immer nur in bestimmten Stunden als Dekoration uns fröhlich erhalten können, wenn wir die Stimmung mitbringen. In vielen Stücken bemerkt man einen starken Zug nach Paris, zumal was die Landschaftsmalerei angeht. Ein leicht hingemaltes, von zartem Farbenschimmer übergossenes Werk wollen wir aus dem übrigen noch herausgreifen: das »Bildnis Frau J. N.« von Josef Janssens, der uns ja auch kein Unbekannter mehr ist (Abb. S. 38). Gute, mit kräftigem Strich hingesetzte Graphiken stammen von M. H. Meunier; als Plastiker »Bildnisse der belgischen Königsfamilie« sei Victor Rousseau genannt.

Wir wenden uns Dänemark und den skandinavischen Ländern zu, die, wie wir gleich bemerken wollen, in ihrer Kunst völlig unter sich verschieden sind. Über Dänemark und Norwegen könnte man in manchem Punkte streiten; ich glaube aber, daß hier manches im Argen liegt; viel Antiquiertes ist da ausgestellt und weniger wäre mehr gewesen. Wohl beherrscht ein gleichmäßiger Grundzug die Werke des dänischen Saales: aber er ist der der Langeweile und der stumpfen Farbe. Unter den Porträts ist das von Hermann Vedel das eindrucksvollste. In einigen Landschaften wie Interieurs steckt ferner manches Gute, ohne daß es sich aber um etwas Besonderes handelte. In der graphischen Abteilung haben dagegen Leute wie A. E. Krause oder P. Ilsted recht Erfreuliches geleistet; dies mag mit Vorbehalt auch für die Plastik gelten.

Bei den Norwegern gärt es wie bei den Schweizern; nur sind die Elemente schwächer. Manche Unzulänglichkeit starrt uns da entgegen. Wir wollen darüber hinweggehen und uns an den paar guten Sachen der graphischen Abteilung Genüge tun (Olaf Lange, H. Helm). Der ernsteste Künstler der Gruppe ist vielleicht Chr. Krogh, dessen sozial empfundener »Kampf ums Dasein« in den Einzelheiten scharf gesehen ist, wogegen das Bild als Komposition weniger glücklich erscheint.

Ganz anders die Schweden; anders in den Motiven schon, anders auch im Vortrag. Ihre Farbe ist aufgehellt und, um künstlerisch viel sagen zu können, brauchts nicht vieler Requisiten oder literarischen Beistandes. Reine Stammeskunst mit einem unverrückbaren Standpunkt zur Natur. Eine gesunde Mitte zwischen Realismus und Stilisierung ist das Resultat. Die taghelle Farbe und die jeweilige Technik im Vortrage ergeben sich dabei von selbst. Vor allem sind es die Landschafter, die uns anziehen; zunächst G. A. Fjaestaed, dessen große, schon dekorativ aufgefaßte, in den Motiven so schlichte Bilder seltene farbige Reize aufweisen, dann der feinsinnige Hugo Carlberg, Oskar Bergmann (Aquarelle und Zeichnungen), J. H. Osslund oder endlich Gust. Ankarcrona. Auf graphischem Gebiete wird uns hier vom Besten geboten, was man im Glaspalast sehen kann. Ein Miniaturmaler und Zeichner ist der verstorbene Ivar Arosenius, der als vorzüglicher Humorist und Märchenschilderer uns mit einer Fülle launigster Einfälle überrascht. Und so könnten wir aus den schwedischen Kabinetten noch manches Gute berichten, abgesehen von den nicht zu verachtenden Porträtisten und Figurenmalern, die im großen Saale dieser Abteilung untergebracht sind; ein paar Namen sollen genügen: Emil und Bernhard Oestermann, Oscar Björck, Gabr. Strandberg. Die schwedische Plaktik ist mehr eigenartig als vortrefflich zu nennen.

Über die Ostsee zu den Russen! Das Gesamtbild hat sich geändert; nationale Eigenarten besitzen die Russen in der Kunst; schade, daß sie nur heute wieder geradeso auftreten, wie wir sie fast genau so schon von früheren Ausstellungen her kennen. Der stark nationale Zug prägt sich nicht wenig in der Motivwahl zu den Bildern der Russen aus. Viele große Bilder, Volksszenen, Schlachtengetümmel, einige mitunter knallige Porträts usw. Meist tüchtig gemalt, gut in der Farbe; selten aber so recht erwärmend. Alexander Mouraschko mit seinem leuchtenden Kolorit ist noch der sympathischsten einer. Auf starke Farbeffekte zielt auch Konr. Krzyzanowski in seinem »Damenbildnis« ab. Gorbatons »Angelangt« stellt eine treffliche Marine dar; unterlassen wir es noch weitere Namen zu nennen und wenden wir uns lieber noch dem ungarischen Saale zu, der eine Malerei von teils barockem, teils mondänem, teils aber auch recht stilvoll modernem Einschlage zeigt. Denken wir nur an Károly Ferenczys »Mutter und Kind«, ein Bild, das wegen seiner Einfachheit in Lineament und Farbe und wegen der Geschlossenheit der Silhouetten allein schon ein gutes Stück genannt werden müßte, würden ihm nicht noch fein abgewogene Töne und erst der stimmungsvoll seelische Gehalt einen edleren Stempel aufdrücken. Ein großangelegtes Werk ist auch die »Kreuzabnahme« von Zemplényi, der wohl noch ganz im

Sinne der Renaissance schaffen will. Als Figurenmaler brilliert ferner Stephan Csok mit seiner »Atelierecke«; den »Münchner« Fritz Strobentz mit den immer wiederkehrenden »Bäuerinnen« kennen wir genügend von den Secessionsausstellungen her. Auch der Impressionist Pál Szinyei Merse ist mit zwei flotten Malereien vertreten neben dem nicht zu unterschätzenden Landschafter Perlmutter. Kacziánys würdige Pietà geht von der farbigen Stimmung aus (Abb. S. 62). Gute Tierplastik schuf Deszö Lányi. Bei einem Blick über die Gesamtheit der Ungarn kann man sich freilich nicht verhehlen, daß der Nährboden der Heimat für die Kunst dieser Männer nicht ausgereicht hat.

Rumänien erstickt fast in offizieller Kunst und, was die Türkei zu bieten vermag, ist auch nicht türkisch. Nur Kasasian, den Münchenern aber kein Unbekannter, fällt dort auf — er würde es wohl auch wo anders tun — mit seinen Figurenbildern, die, abgesehen vom guten Aufbau, ein feines Farbempfinden des Künstlers verraten.

Was wir jetzt noch bringen, ist aller Ehre wert und gehört zum Ausgesprochensten von all dem, was der Glaspalast in sich aufgenommen hat. Nicht umsonst lenkt die spanische Abteilung so viel Interesse auf sich. Schweigen wir vom Akademismus, der viele Spanier gefangen hält, und reden wir nur kurz von den starken Wirkungen, die eine Reihe dieser Meister erzielt und zwar auf dem Gebiete der Figurenmalerei. Nicht ist es Zuloagas Kunst, von der man so viel spricht; hier sind viel bodenständigere Spanier zu studieren, Leute, die ihr Rassenelement zum Ausdruck bringen. Geheime Fäden verbinden ihre Kunst noch mit der des alten Spaniens und doch sind es Bilder des zwanzigsten Jahrhunderts. Was ist doch Eduardo Chicharros »Schmerz« für eine monumentale, überzeugende Schöpfung! Wie verwertet der Meister Linie und Farbe im Sinne des Themas. Und wie einfach gibt er die Typen, das Milieu. Und Valentin de Zubiaurre charakterisiert seine Landsleute so scharf und wahr, daß wir ihm unbedingt Glauben schenken. Die Spanier lieben hier große Formate, aber sie verstehen diese auch zu füllen und dabei der Farbe die entsprechende Bedeutung beizumessen, so daß auch Leute wie Romero di Torres, die koloristisch sich an manches Alte anlehnen, uns befriedigen können. Eigenartig, je länger man bei diesen Künstlern verweilt, desto lieber gewinnt man sie, während man anfangs recht kleingläubig die fast überfüllten Wände mustert. Nur noch einen Landschafter, dessen blinkende Farben uns fesseln: Martinez-Cubells Y Ruiz. Und einen Plastiker: Rafael Atché, dessen Holzfigur »Hl. Franz von Assisi« ein ebenso schlichtes als ernst-eindringliches Werk darstellt (Abb. S. 35).

Von der noch übrigen internationalen Plastik seien zuguterletzt Iwan Mestrovics »Witwe« hervorgehoben, die von großem plastischem Können und der Fähigkeit zeugen, zugunsten des erstrebten Eindrucks zu abstrahieren von Mitteln, die dem Realismus dienen müssen; der Künstler ist uns mit seinen Tendenzen nach monumentaler Stilisierung von andern Münchener Ausstellungen her kein Unbekannter mehr. Wir stellten ihn an den Schluß, weil wir nicht sicher waren, wo wir ihn sonst unterbringen sollten und seine auffallenden Stücke inmitten der internationalen Plastik des Vestibüls aufgestellt sind.

Beenden wir unsern langen Rundgang mit einem Hinweis auf die sehenswerte Architekturabteilung, wo Größen wie Franz Brantzky (Bismarcknationaldenkmal), Max Littmann (Hoftheater Stuttgart, Kurgarten Kissingen), Otho Orl. Kurz (Kaufhaus, St. Ottokirche Bamberg), Henry Helbig (Opernhaus Berlin), Wilh. Köppen (Raumausschmückungen), Franz X. Baumann, Rup. v. Miller, K. Bauer-Ulm, P. Danzer uns einen Einblick in ihre für unsere kulturelle Entwicklung so wichtige Tätigkeit verschaffen.

Haben wir auch Vieles angeführt, so war es doch nur das Wesentlichste aus dieser immensen Ausstellung. Soll der Zweck einer derartigen internationalen Veranstaltung erreicht werden, so ist ein tiefes Eindringen in die Verschiedenheit der Materie an sich nötig. Deshalb sei auch der Besprechung größerer Raum gewährt als manchmal sonst. Die großen Ausstellungen lassen sich kaum aus der Welt schaffen. Wer Nutzen aus ihnen ziehen will, denke daran, daß auch in der Kunst der Satz gilt: Non est ad astra mollis e terris via.

DER KARL BORROMÄUS-BRUNNEN IN WIEN

(Abb. S. 43)

Josef Engelhart zählt als Bildhauer und Maler zu den hervorragendsten und erfolgreichsten Künstlern der Kaiserstadt an der Donau. Sein Karl Borromäus-Brunnen, zur Erinnerung an den verstorbenen populärsten Wiener Bürgermeister Dr. Karl Lueger geschaffen, gilt als einer der schönsten Monumentalbrunnen der Reichshaupt- und Residenzstadt, die ein religiöses Motiv zur Grundlage haben und im diametralen Gegensatz zu ähnlichen Kunstschöpfungen »profaner« Natur dort leider ziemlich selten sind.

Dem Künstler oblag vor allem die schwierige Aufgabe, den Brunnen dem verhältnismäßig schmalen Platz vor dem Gemeindehause des dritten Bezirkes anzupassen und dieser Aufgabe hat sich Engelhart im Verein mit dem Architekten Plecnik, der die Umrahmung entwarf, aufs glücklichste entledigt. Die Aufgabe wurde dadurch gelöst, daß die architektonische Anlage mit dem Bassin tiefer als das Platzniveau gelegt wurde. Aus einem kreisrunden Wasserbassin ragt ein granitener Block, der drei Bronzegruppen, kreisförmig angeordnet, trägt. Die erste Gruppe zeigt den heiligen Karl Borromäus, den Pestkranken Trost spendend. Die zweite Gruppe stellt Arme und Elende dar, die sich hilfesuchend an den Heiligen wenden. Die dritte Gruppe endlich versinnbildlicht die Wohltätigkeit der Menschheit aller Stände. Speziell diese drei Gruppen zeigen den freien Blick und die große Gestaltungsfähigkeit des Künstlers für das höchste aber auch mühevollste der Probleme, den menschlichen Körper. Von den feinen ausdrucksvollen Linien des schmalen Kopfes des heiligen Karl Borromäus bis zu den leid- und gramdurchfurchten Gesichtern der Kranken und Elenden wie den mitleiderfaßten Zügen der Wohltaten spendenden Gruppe führt eine glücklich durchgeführte verbindende Linie, die in der Betonung des inneren Lebens durch die äußere Form ausklingt. Eine große Lebendigkeit in der Auffassung eint sich mit vornehmer Wiedergabe der Persönlichkeit des großen Kirchenfürsten, der im Jahre 1576 in so selbstloser Weise der damals in Italien wütenden Pest entgegentrat und den größten Teil der Bevölkerung Mailands zu retten vermochte. Durch die freiwillige Gebundenheit in der Komposition und im plastischen Ausdruck bekommen aber diese drei Gruppen etwas Volkstümliches. Die an dem Bassin angebrachten und im Sommer mit Blumen gefüllten Schalen sind mit Amphibien und Reptilien geziert und weisen je vier Wasserspeier auf, verschiedene Tierformen darstellend; jede Schale wird von anmutigen Kindergestalten in Bronze getragen. Überaus wirkungsvoll und lebendig gestaltet, geben diese kleinen Kompositionen dem Auge eine angenehm berührende Abwechslung gegen die auf das menschliche Mitgefühl so mächtig wirkenden Hauptgruppen. Außerdem trägt der Brunnen noch eine An-

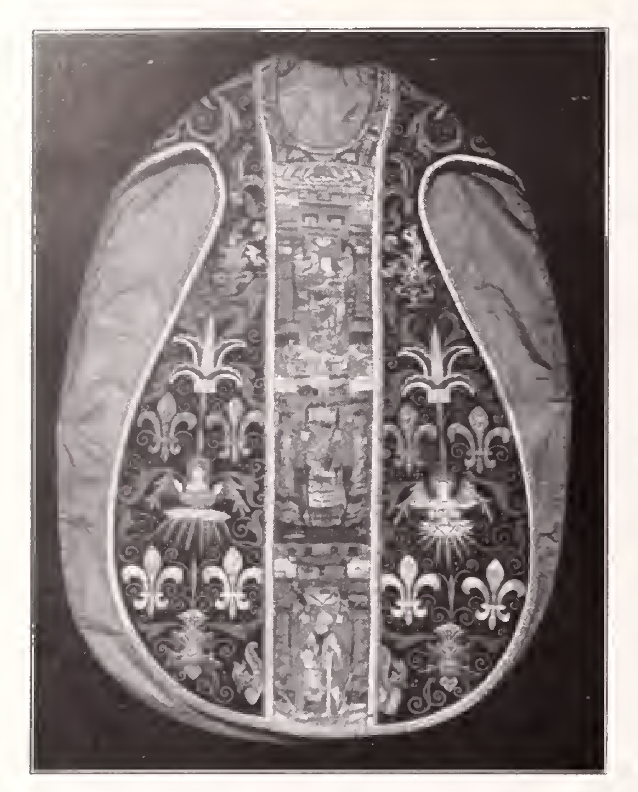


JOSEF ENGELHART (WIEN) KARL BORROMÄUS-BRUNNEN IN WIEN

Errichtet 1909; vgl. Abb. S. 40 und 41. — Text S. 42

zahl Inschriften, die sich auf dessen Herstellung beziehen und unterhalb des großen Granitobelisken die Worte: Empor die Herzen — Über allem die Liebe. Durch das Ganze wie durch jede Einzelheit geht jener gleiche Geist fein abwägender Gestaltung und Proportionalität, dem Wesen der Aufgabe entsprechend, getragen von einer würdigen Stimmung stiller unaufdringlicher Klassizität. Die Einheit des schöpferischen Plans, welche in Engelharts Karl Borromäus-Brunnen zum Ausdruck kommt, ist durchweg in anerkennenswertester Form festgehalten worden.

Josef Engelhart schuf für Wien in jüngster Zeit noch ein weiteres Denkmal, das anfangs Oktober enthüllt wurde. Dieses Werk ist dem berühmten Landschafter und Genremaler der Biedermeierzeit Ferdinand Waldmüller gewidmet und wurde von der Stadt Wien in Auftrag gegeben. Es fand seine Aufstellung im Rathausplatz. Eine liebenswürdige, poetische Schöpfung, auf die an Hand einer Reproduktion später etwas näher eingegangen werden soll. Richard Riedl





VORDER- UND RÜCKSEITE EINER KASEL AUS PONTA DELGADA
Text unten

EINE KASEL DES 16. JAHRHUNDERTS UND VERWANDTE PARAMENTE

Von P. JOSEPH BRAUN, S. J.

Die Kasel, welche oben in 2 Bildern wiedergegeben ist, befindet sich in der Hauptkirche von Ponta Delgada auf den Azoren. Sie ist abgesehen von der mittleren Partie des Stabes der Vorderseite vorzüglich erhalten und namentlich in keiner Weise beschnitten. Selbst die für die Breite der Rückseite (zirka 90 cm) und die Entstehungszeit des Gewandes — es stammt etwa aus dem dritten Viertel des 16. Jahrhunderts — auffallend tiefen Ausschnitte für die Arme, die an den Brauch des späten 17. und 18. Jahrhunders erinnern, sind ursprünglich. Es erhellt das sowohl aus der in Goldstickerei hergestellten und mit kurzen Fransen versehenen, noch völlig unversehrten originalen Saumeinfassung der Kasel, als besonders aus der Beschaffenheit der Stickereien, mit denen die Vorderseite verziert ist. Sie schließen sich durchaus den heutigen Umrissen des Gewandes an. Nirgends ein zerschnittenes Muster; überall sind die ornamentalen Motive getreu dem Lauf der Ausschnitte angepaßt.

Die Kasel ist aus rotem Samt gemacht und mit reichen Stickereien in Gold und Seide ausgestattet, die zum Teil für sich hergestellt und dann dem Samt aufgenäht, teils direkt diesem aufgestickt wurden. Appliziert sind die Hauptmotive, heraldische Lilien, Engel, Doppeladler, stilisierte tulpenartige Blumen, aufgestickt die zur Füllung des Grundes dienenden Nebenmotive, zierliches Rankenwerk, in leichtem Flechtwerk à jour ausgeführte Blätter, aus Pailetten gebildete Blümchen und ähnliches. Das Kreuz auf der Rückseite der Kasel weist in der Mitte den Kruzifixus auf. Im obern Teil des Vertikalbalkens befindet sich unter spätgotischer Architektur das Symbol des Heiligen Geistes, eine Taube, in den beiden Armen die Halbfigur eines Engels, welcher das aus den Händen des Erlösers fließende Blut auffängt. Den untern Teil des Vertikalstabes nehmen spätgotische Architekturen mit den stehenden Ganzfiguren Marias und Johannes des Evangelisten ein. Der Stab der Vorderseite enthält drei Figuren, unten St. Paulus, darüber zwei nicht näher bestimmbare männliche Heilige. Die Architektur, unter welchen dieselben stehen, ist die gleiche, wie die über den Figuren von Maria und Johannes auf dem unteren Teil des Kreuzes der Rückseite. Die Einfassung von Kreuz und Stab wird gleich derjenigen der Säume der Kasel durch abgeheftete Goldfäden gebildet.

Was an der Kasel auffällt, sind die vorhin

erwähnten tiefen Ausschnitte für die Arme, mit denen die Vorderseite versehen wurde, und die eigenartige Ornamentation des Gewandes. Die Ausschnitte könnten unmöglich mehr in das Gewand hineingehen, erinnern lebhaft an die Ausschnitte, mit denen man die Kasel in dem Stadium der äußersten Vorbildung auszustatten pflegte und zeigen, wie weit man schon um das dritte Viertel des 16. Jahrhunderts gelegentlich das Gewand vorn zurechtstutzte, um es bequemer zu gestalten. Ohne Zweifel waren in unserem Falle die schweren Stickereien, mit denen der Grundstoff ganz überdeckt ist und die es fast unmöglich gemacht hätten, das Gewand über den Armen in Falten zu legen, die Veranlassung zu den ungewöhnlich tiefen Ausschnitten.

Die eigenartige Ornamentation läßt das Meßgewand von Ponta Delgada als Glied einer ganz bestimmten Gruppe von Paramenten erscheinen, von der sich noch eine ziemliche Anzahl von Beispielen erhalten haben, leider zum größten Teil in mehr oder weniger verstümmeltem Zustande. Unsere Kasel gehört zu den besterhaltenen und zwar sowohl in bezug auf die Stickerei wie hinsichtlich der Form des Gewandes, das glücklicherweise unberührt blieb von jeglichem Eingriff der Schere.

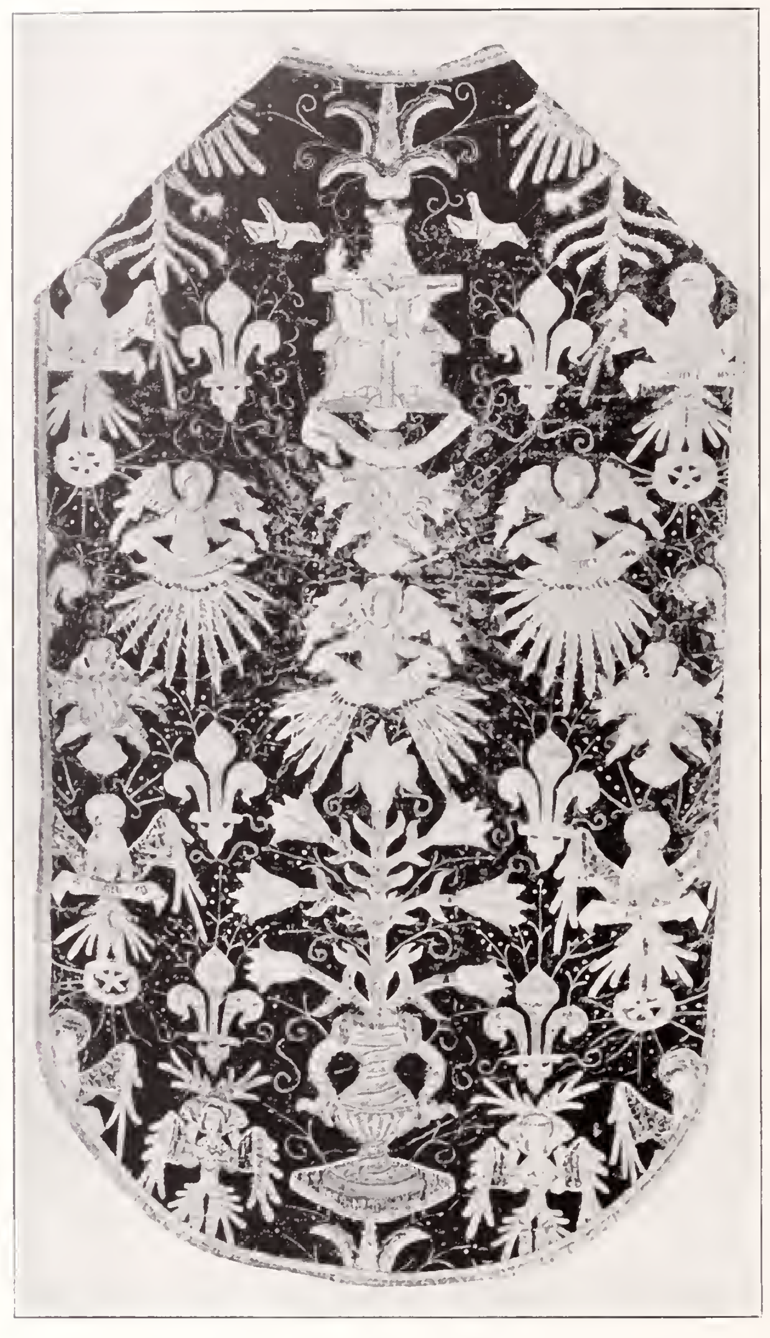
Eine verhältnismäßig große Zahl der nach Weise der Kasel von Ponta Delgada mit Stikkereien geschmückten Paramente findet sich in England. Es haben sich deren erhalten in den Kathedralen zu Ely, Carlisle und Salisbury, zu Chipping Campden, Cirencester und Littledean (Gloucestersh), zu East Langdon (Kent), zu Skenfrith (Herefordsh), zu Careby (Lincolnsh), zu Buckland und Stoulton (Worcestersh), zu Lutterworth (Leicestersh), zu Barton (Chestersh), zu Sudbury (Suffolksh), zu Alveley (Salopsh), zu Culmstock (Devonsh), zu Chedzoy und Pilton (Somersetsh), zu Wool (Dorsetsh), zu Sutton Benger und Hullavington (Wiltsh), zu Romsey (Hampsh), zu Ling (Norfolksh), zu Forest Hall (Oxfordsh), zu Warrington (Lancash), in Saint Gregory zu Norwich und im Kolleg zu Oskott. Dazu kommen noch drei Kaseln aus Hexham, eine Kasel aus der Sammlung de Farcys (Bild s. oben), ein vom Niederrhein stammendes Pluviale und zwei aus Pluvialen gemachte Antependien im Viktoria- und Albert-Museum zu London. Nur einige wenige dieser Paramente haben noch ihren ursprünglichen Charakter bewahrt, so die Antependien zu Chipping Campden, Salisbury, Barton (Privatbesitz) und Alveley, das Pluviale in Viktoria- und Albert-Museum und die ebendort befindliche, wenngleich an den



KASEL IM VIKTORIA- UND ALBERT-MUSEUM
Aus der Sammlung L. de Farcys. — Text nebenan

Seiten beschnittene Kasel aus der Sammlung de Farcys. Weitaus die meisten wurden später zu anderen Paramenten umgeändert, namentlich zu Antependien und sonstigen Behängen. So wurde der Altarbehang zu Hullavington aus einer Kasel gemacht, die Altardecken zu Buckland, Littledean und Norwich aber waren früher Pluvialien. Ebenso waren einst Pluvialien der Kanzelbehang zu Wool und das Antependium zu Careby und zwei der aus Hexham kommenden Kaseln im Viktoria- und Albert-Museum.

Doch auch anderswo gibt es noch manche Beispiele der hier in Frage stehenden Paramente, wenn auch meist verstümmelt oder gar nur in Fragmenten. Ein ganz unversehrtes Pluviale birgt St.-Sauveur zu Brügge; zwei andere, die gleichfalls gut erhalten sind, das Museum des Parc du Cinquentenaire zu Brüssel, eines aus rotem Samt, das andere aus grünem Satin mit Besatz und Schild aus gelbem Satin; zwei Kaseln, von denen jedoch die eine die Ornamente auf neuen Grund appliziert zeigt, das Archäologische Museum zu Namur. Ein aus der Sammlung Ikle herrührendes Pluviale, dem aber die Garnitur fehlt, befindet sich im Kunstgewerbe-Museum



KASEL AUS DER EHEMALIGEN SAMMLUNG V. GAYS
Text unten

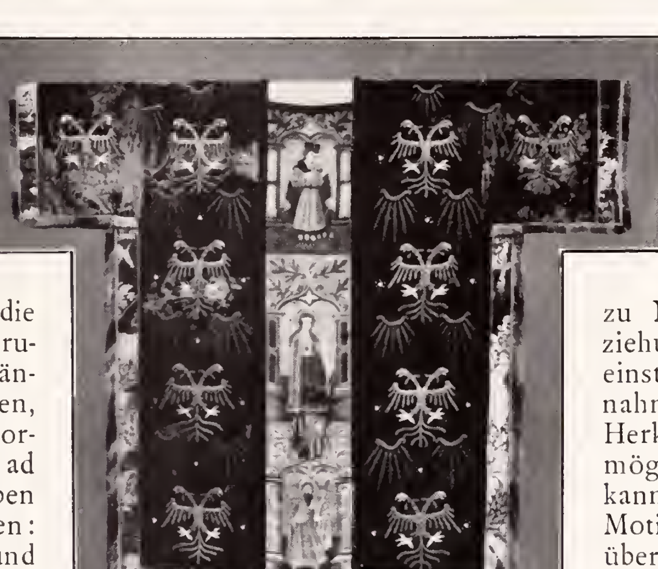
zu St. Gallen. Eine Kasel aus der ehemaligen Sammlung Viktor Gays (Bild oben), deren Verbleib mir nicht bekannt ist, war vordem ein Pluviale. Das Cluny-Museum zu Paris besitzt eine Dalmatik sowie Fragmente eines Pluviales; im Musée Historique des Tissus zu Lyon sah ich ein treffliches erhaltenes Pluviale aus rotem und eine Kasel aus blauem Samt. Ein anderes Meßgewand aus blauem Samt befindet sich nach de Farcy im Archäologischen Museum zu Nantes[1]). Auf deutschem Boden sind Beispiele selten. Ein Pluviale im Kunstgewerbe-Museum zu Köln (Sammlung Schnütgen), das in Westfalen erworben wurde, aber aus der Kartause bei Grenoble stammen soll, entbehrt des ursprünglichen Besatzes und Schildes. Eine an den Seiten leider stark beschnittene, durch ihre Datierung wichtige Kasel bewahrt die Pfarrkirche zu Laurenzberg bei Jülich, eine andere, völlig gleichartige, hat sich zu Vreden in Westfalen erhalten. Wie weit die Paramente ihrer Zeit Verbreitung fanden, zeigt eine aus Island kommende, im Anfang des 18. Jahrhunderts angefertigte Kasel im Nationalmuseum zu Kopenhagen, deren Kreuz aus den Stücken eines älteren Paramentes von der Art der Kasel von Ponta Delgada gemacht wurde.

Die Paramente sind vorherrschend aus Samt angefertigt und zwar meistens aus rotem, doch auch aus blauem, schwarzem oder braunem. Aus Damast mit spätem Granatapfelmuster besteht das Pluviale im Viktoria- und Albert-Museum zu London und das Antependium zu Chipping Campden, aus rot und gelb gestreiften Satin das Antependium zu Barton, aus grünem Satin eines der Pluvialien im Brüsseler Museum, wie wir schon hörten.

Die Stickereien, mit denen die Paramente verziert sind, zeigen bestimmte, immer wiederkehrende und nur in nebensächlichem ein wenig wechselnde Motive, wenngleich nicht auf jedem Paramente alle vertreten zu sein pflegen. Das vornehmste bilden Engelgestalten. Sie treten in zwei Hauptformen auf, erstens als ganzfigurige, sechsflügelige Seraphim, die auf einem vier- oder fünfspeichigen Rad stehen, am ganzen Körper gefiedert sind, durch einen breiten Schulterkragen aus-

[1]) La Broderie du XIme siècle jusqu'à nos jours (Paris 1890), S. 52. Wo sich die oben in Abbildung 5 wiedergegebene Dalmatik befindet, deren Photographie mir zufällig in die Hand fiel, ließ sich leider nicht feststellen.

gezeichnet erscheinen und meist in den Händen, doch auch über dem Kopf ein Spruchband mit der Inschrift haben: »Da gloriam Deo«. Zweitens als zweiflügelige Halbfiguren, die über der Stirn ein Kreuzdiadem tragen, aus stilisierten Wolken, die nach unten Strahlen entsenden, herausragen und entweder die Hände bloß ausbreiten oder ein Spruchband haltend mit der Inschrift: »Soli Deo honor«. Die Inschriften sind in spätgotischen Minuskeln ausgeführt. Vereinzelte Bildungen sind die Engel auf einer der drei Kaseln aus Hexham im Victoria- und Albert-Museum, die entweder aus einem schwarzen Pluviale oder wahrscheinlich aus einem Bahrtuch gemacht wurde. Die einen blasen Posaunen, wie um die Toten zum Leben zu rufen; auf den Spruchbändern, welche sie tragen, liest man: »Surgite mortui«, und: »Venite ad judicium«. Andere haben Bänder mit den Worten: »Justorum animae« und »in manu Dei sunt«. Außer den Engeln sind auch Tote, welche sich aus dem Grabe erheben, auf dem Parament zur Darstellung gekommen, die aufgestickten Initialien R T mit Stab und Mitra aber weisen wohl auf den einstigen Besitzer bezw. den Stifter hin, der vielleicht der Bischof von Durham, Thomas Ruthall (gest. 1523), war. Ein Bahrtuch aus schwarzem Samt zu Sudbury zeigt die Ränder entlang einen Fries tulpenartiger Blumen, in der Mitte einen Toten in Leichentüchern und mit einem Spruchband, dessen Aufschrift dem Totenoffizium entnommen ist.



DALMATIK
Text S. 48

Von den sonstigen ornamentalen Motiven kehren mehr oder wenigen ständig wieder heraldische Lilien, heraldische Doppeladler, Wolken, von denen Strahlen ausgehen, distelkopfartige Blumen, tulpenähnliche Blumen mit rundgezackten Blättern, aus deren Kelch ein mächtiger Fruchtkolben herausschießt; sehr selten sind fünfblätterige Rosen. Symbolische Bedeutung hat keines dieser Motive; alle sind lediglich dekorativ. Auf dem Pluviale im Kunstgewerbemuseum zu Köln finden sich auch vier Glocken. Sie umgeben das Mittelbild, die thronende, von einem Strahlenkranz und zwei Engeln umgebene Gottesmutter, und dürften die Familienmarke des Stifters sein. Die Kaseln haben, soweit sie nicht aus Pluvialien gemacht sind, auf der Rückseite ein Kreuz, auf der Vorderseite einen Stab, der aber in seiner Behandlung dem Kreuz der Rückseite sich anschließt. Beachtung verdient, daß das Kreuz auf allen Kaseln, die von Anfang an als solche angefertigt wurden, auf der Kasel von Ponta Delgada, auf der aus der Sammlung de Farcys stammenden Kasel im Viktoria- und Albert-Museum, auf den Kaseln von Laurenzberg und Vreden sowie der Kasel im Archäologischen Museum zu Namur, in jeder Beziehung so auffallend übereinstimmen, daß die Annahme einer gleichen Herkunft derselben unmöglich verneint werden kann. Die ornamentalen Motive, welche die Kaseln überziehen, sind in wagerechten Reihen, doch zu einander versetzt, angeordnet.

Bei den Pluvialien begegnet uns als Eigentümlichkeit, daß oft nicht bloß auf dem Schild, sondern auch unterhalb desselben in der Mitte des Gewandes eine figürliche Darstellung angebracht ist. So sehen wir bei dem Pluviale im Gewebe-Museum zu Lyon auf dem Schild die Verkündigung, unterhalb des Schildes aber auf dem Rücken des Gewandes die Aufnahme Mariä, eine Szene, die sich überhaupt häufig auf dem Rücken der uns hier beschäftigenden Pluvialien findet, wie den zu Antependien umgearbeiteten Pluvialien im Viktoria- und Albert-Museum zu London, sowie bei einem der zwei Pluvialien im Museum zu Brüssel und dem Pluviale in St.-Sauveur zu Brügge, die beide jetzt ihres ursprünglichen Schildes entbehren. Auch die aus Marienbaum (Kreis Mörs) stammende Chorkappe im Londoner Museum hat im Rücken die Himmelfahrt Mariä; auf dem Schild zeigt sie den Heiland im Strahlenkranze. Die ornamentalen Motive sind auf den Pluvialien in konzentrischen Halbkreisen und zwar in

der Richtung der Radien, also dem Mittelpunkt zustrebend, aufgesetzt.

Die Antependien weisen in der Mitte eine figürliche Darstellung auf, z. B. Mariä Verkündigung (Salisbury), Christus am Kreuz mit Maria und Johannes (Barton), Mariä Aufnahme (Chipping Campden). Die ornamentalen Motive bilden auf ihnen, wie bei den Kaseln, horizontale Reihen.

In der Entwicklung des Ornaments lassen sich drei Stadien unterscheiden. Bei den Paramenten, die wir als die ältesten zu betrachten haben, wie bei dem Pluviale in St.-Sauveur zu Brügge, der Dalmatik im Cluny-Museum, dem Antipendium von Chipping Campden und der in Bild S. 47 wiedergegebenen Dalmatik zeigt das Ornament fast nur die vorhin genannten Hauptmotive, es fehlen noch fast ganz die von den Appliquen ausgehenden Ausläufer und Voluten, die mit Pailletten verzierten Strahlen und die sonstigen den Fond reicher belebenden Nebenmotive. Im zweiten Stadium kommen dann — wohl weil die Dekoration mittels der Hauptmotive allein etwas zu derb und zugleich zu kontrastierend für den schlichten einfarbigen Grund erscheinen mochte — zu ausgiebigerer Füllung des letzteren und zu gefälligerer Vermittlung der Hauptmotive in vollem Maße jene Nebenmotive zur Verwendung. Gute Beispiele bietet die Kasel aus der Sammlung de Farcys, die Laurenzberger Kasel und das in eine Kasel umgeänderte Pluviale aus der ehemaligen Sammlung V. Gays, die Pluvialien im Museum zu Brüssel, dem Gewebemuseum zu Lyon u. a. In der letzten Phase der Entwicklung endlich verlieren die Nebenmotive den Charakter eines leichten, nur überleitenden Beiwerkes; sie werden kräftiger, breiter und integrierender Bestandteil der Hauptmotive. Ein klassisches Beispiel dieser letzten Entwicklungsstufe ist die Kasel von Ponta Delgada.

Aber nicht nur in bezug auf den Reichtum des Ornaments macht sich eine Entwicklung geltend, auch stilistisch zeigt sich eine solche. Bei den ältesten Paramenten trägt das Ornament noch ausgesprochen den Charakter der Spätgotik, allmählich aber offenbart sich dann bei ihm der Einfluß der Renaissance. Namentlich sind es die Kaseln aus der Sammlung V. Gays und von Ponta Delgada, in deren Dekor sich die Abkehr zu den Formen und der Auffassung des neuen Stiles unverkennbar geltend macht. Man betrachte nur bei jener die so wenig gotische Blumenvase[1]), bei dieser die elegante Rundung, die Fülle und Weichheit der ornamentalen Gebilde.

Was die Entstehungszeit unserer Paramente anlangt, so stammen dieselben, wie schon im Bisherigen verschiedentlich angedeutet wurde, teils aus der letzten Zeit der Gotik, teils aus der Epoche der eindringenden Renaissance, in Zahlen ausgedrückt, aus der Zeit von etwa 1475—1575. Von zweien der noch vorhandenen, uns hier beschäftigenden Paramenten kennen wir das Datum; es sind der Kanzelbehang in Cirencester und die Kasel zu Laurenzberg. Bei jenem finden wir auf einem Schild die Inschrift: Orate pro anima Domini Rodulphi Parsons. Das Pluviale, aus dem es gemacht ist, wurde gestiftet von dem 1478 gestorbenen Ralph Parson, dessen Grabplatte sich noch in der Kirche befindet und entstand also um 1475[2]). Die Laurenzberger Kasel zeigt auf einer Kartusche, die unterhalb des Kruzifixus auf dem Kreuz der Rückseite angebracht ist, das genaue Datum 1563 eingestickt. In den Kunstdenkmälern des Kreises Jülich wird dieses allerdings nur auf das Kreuz bezogen, die Kasel selbst aber, wenngleich mit einigem Zweifel, dem 14. Jahrhundert zugeschrieben, indessen zu Unrecht. Kasel und Kreuz sind durchaus gleichzeitig. Den Beweis dafür liefern die Kasel aus der Sammlung de Farcys, die Kasel im Archäologischen Museum zu Namur, die Kasel zu Verden und das Meßgewand von Ponta Delgada, bei denen wir ein gleiches Kreuz auf einer durchaus gleichartigen Kasel antreffen. Denn es läßt sich unmöglich annehmen, daß in allen diesen Fällen zufällig ein Kreuz von der gleichen Art und Ausführung nachträglich auf ältere Gewänder von wiederum einer und derselben Beschaffenheit gesetzt worden sei. Bei einigen andern nicht datierten Paramenten gewährt die Beschaffenheit des Kaselstoffes, die stili-

[1]) Die Kasel aus der Sammlung Gays war ursprünglich ein Pluviale. Die heutige Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit auf ihrer Rückseite stammt wohl vom Schilde desselben. Auf dem Rücken hatte das Pluviale anfänglich ein von Strahlen umgebenes Mittelstück, dessen Spuren sich deutlich dem Samt eingeprägt haben. Zu beiden Seiten desselben befanden sich doppelköpfige Adler, davon Eindrücke ebenfalls noch sichtbar sind. Als das Pluviale zu einer Kasel gemacht wurde, entfernte man das Mittelstück und die zunächst angebrachten Ornamente und ersetzte sie durch die heutigen, die Trinität, die drei Engel, die auf den Kopf gestellten Distelblumen usw., so daß beinahe die ganze obere Hälfte auch ornamental geändert wurde.

[2]) Aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts stammten auch die sechs Pluvialien, die im Inventar der Kathedrale von Lincoln aus dem Jahre 1536 (Archäologia LIII pars I, S. 26) erwähnt werden: Item 6 copes of rede velvett of one suett browderet with angeles having this scriptur: da gloriam deo with orfreis of nedyllwork. Fünf waren nämlich geschenkt worden vom Magister Philipp Lepyate (Subdekan 1478—1488), die sechste vom Kustos John Waltham (zirka 1484).



FERDINAND VON MILLER — OTTO VON WITTELSBACH

Bronzedenkmal vor dem Armeemuseum in München

XI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast München 1913

Text Seite 32





ADOLF O. HOLUB, ARCHITEKT (WIEN) MESSKÄNNCHEN
In Silber getrieben, vergoldet, mit Saphiren und Elfenbein. — Für die Wallfahrtskirche in Maria Zell (Steiermark). Zu der im IX. Jahrg. S. 117 abgebildeten Monstranz gehörig. Ausführung: Franz Halder (Wien)

stische Behandlung des Ornaments oder der Schnitt einen Rückschluß auf die Entstehungszeit. So müssen wir das Antependium zu Chipping Campden wegen des Charakters des Granatapfelmusters, mit dem der zu seiner Anfertigung gebrauchte Damast versehen ist, noch dem 15. Jahrhundert zuschreiben, das Pluviale im Viktoria- und Albert-Museum aber aus dem gleichen Grunde der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Bei dem Pluviale des Kölner Kunstgewerbe-Museums weist die stilistische Behandlung des Bildes der Gottesmutter auf dem Rücken des Gewandes auf die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert hin. Die Kasel aus der ehemaligen Sammlung V. Gays wurde den Formen des Ornaments gemäß wohl um die Mitte des 16. Jahrhunderts angefertigt, das Meßgewand von Ponta Delgada aber dürfte sowohl wegen seines Schnittes als auch wegen der Art der ornamentalen Behandlung erst gegen das letzte Viertel anzusetzen sein[1]).

[1]) Ein Kommunionbanktuch zu Ennath, dessen de Farcy Erwähnung tut (a. a. O. S. 52), soll um 1570 von einem gewissen Thomas Hewar geschenkt worden sein. Ich bin nicht in der Lage, die Angabe nachzuprüfen, möchte indessen glauben, das Tuch sei damals nicht neu gemacht, sondern, wie es in so manchen anderen Fällen geschehen ist, aus einem infolge der Veränderungen im Kultus außer Gebrauch gesetzten, von der Regierung oder der Kirchenverwaltung verkauften Pluviale angefertigt worden.

Hergestellt wurden die uns hier beschäftigenden Paramente zweifellos in handwerksmäßigem Betrieb und zwar für den Handel. Nicht nur die Art der Ornamentation, die während eines Jahrhunderts die gleiche bleibt, sondern auch die weite Verbreitung, welche die Paramente fanden, beweist das. Auf den Markt kamen aber die fertigen Stücke, nicht die einzelnen Appliquen. Denn es zeigen nicht bloß die Hauptmotive, sondern auch die Nebenmotive stets dasselbe einheitliche Gepräge. Beide sind evident gleichzeitig auf dem Stoff der Gewänder angebracht worden.

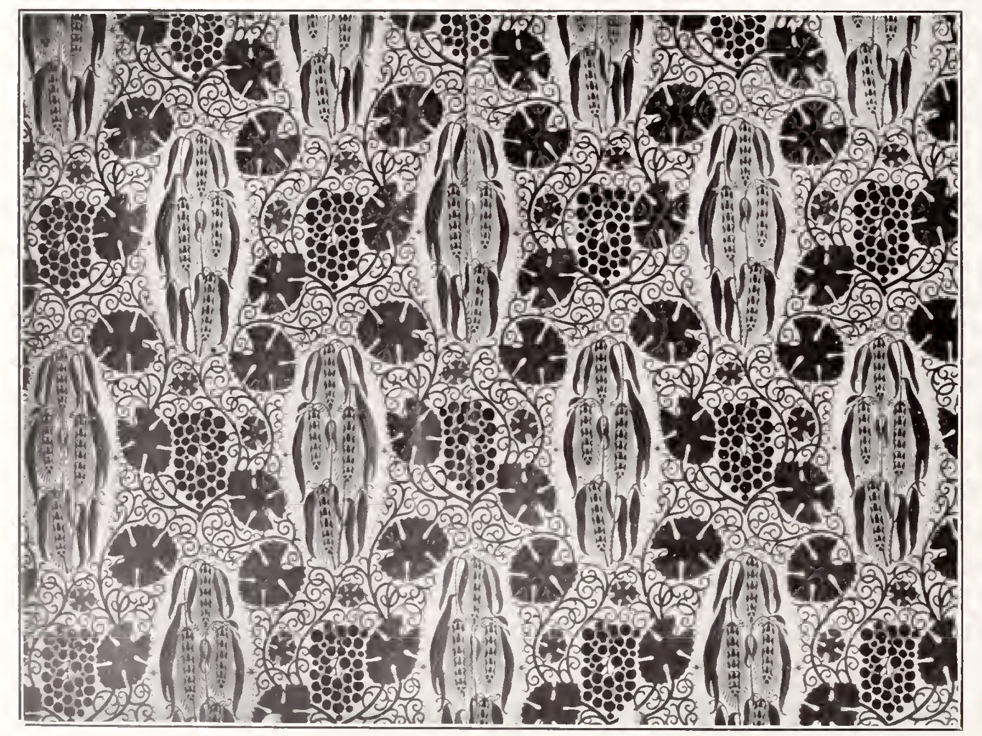
Als Heimat der Paramente ist, wenn auch nur vereinzelt, Spanien genannt worden. So hat de Farcy, der im Hauptbande seines wertvollen Werkes »La Broderie« sich für englischen Ursprung ausgesprochen hatte, im Supplementband wenigstens für einen Teil der Paramente spanischen angenommen.

Indessen, scheint mir, ist an Spanien als Heimat der Paramente nicht zu denken. Wohl wurden dort um den Ausgang des 15. Jahrhunderts manche herrlich bestickte Paramente geschaffen, wie die Sakristeien der Kathedralen zu Tortosa, Valencia, Toledo, Burgos, die von S. Felix zu Gerona u. a. noch heute zeigen. Allein niemals erscheint im 15. und 16. Jahrhundert Spanien als Exporteur von Stickereien, während doch die uns hier be-

schäftigenden Paramente einen förmlich auf Export berechneten handwerksmäßigen Betrieb voraussetzen. Es haben aber auch die ornamentalen Motive, die sich auf den Paramenten finden, nach den Beobachtungen, die ich in Spanien zu machen Gelegenheit hatte, nichts an sich, was auf spanische Herkunft hinwiese. Vielleicht, daß de Farcy die Kasel, die vordem sich in seiner Sammlung befand, in Spanien erwarb und daß eben dies wie noch insbesondere die Form der Kasel, welche den spanischen birnförmigen Schnitt hat, ihn veranlaßte, sie als spanische Arbeit zu bezeichnen. Allein der Umstand, daß er sie in Spanien kaufte, beweist ersichtlich nichts für einen solchen Ursprung und noch mehr gilt das von dem Schnitt des Gewandes, da die Kasel nicht mehr ihre ursprüngliche Form hat.

Gewöhnlich charakterisiert man die Paramente von der Art der Kasel von Ponta Delgada als englisches Fabrikat. Namentlich in England ist man hiervon so überzeugt, daß man heute mit Vorliebe jene Paramente als Vorbild bei Anfertigung neuer benutzt, und man muß gestehen, daß man auf diese Weise wieder manches wirkungsvolle Stück geschaffen hat. Der Hauptgrund für die Annahme, daß die Paramente in englischen Werkstätten hergestellt wurden, ist die große Zahl von Paramenten dieser Art oder von Fragmenten solcher gerade auf englischem Boden und in englischen Kirchen; ein Umstand, der allerdings bei nur oberflächlicher Betrachtung von größter, ja entscheidender Bedeutung zu sein scheint, in Wirklichkeit aber das keineswegs ist. So findet sich z. B. die größte Zahl der bekannten Alabasteraltäre und der von solchen Altären stammenden Alabasterreliefs in Frankreich und doch ist deren Heimat nicht Frankreich, sondern nachweislich England. Ebenso treffen wir nur den weitaus kleinsten Teil der sogenannten flämischen Altäre dort an, wo sie entstanden, in Belgien; die Mehrzahl begegnet uns in Deutschland, dem skandinavischen Norden, kurz außerhalb Belgiens. Es wäre aber völlig unzutreffend, darum diese Altäre den flämischen Meistern absprechen zu wollen.

Archivalische Nachrichten über die Anfertigung der hier in Frage stehenden Paramente, wie wir sie z. B. für die Alabasteraltäre haben, sind mir bisher nicht bekannt geworden, so daß — wenigstens bis jetzt — auch jeder archivalische Beweis für ihren englischen Ursprung mangelt. In den Inventaren des 13. und 14. Jahrhunderts ist oft von Pluvialien die Rede, die ausdrücklich als englische Arbeit bezeichnet werden[1]), doch handelt es sich bei ihnen stets um die bekannten englischen Bilderpluvialien jener Zeit, nicht um Paramente von der Art der Kasel von Ponta Delgada. Von solchen ist nur in dem vorhin angeführten Inventar der Kathedrale zu York von 1536 die Rede, und zwar ohne jeden Zusatz, der sie als Werke englischer Sticker erscheinen ließe. Aus dem Umstand, daß englischer



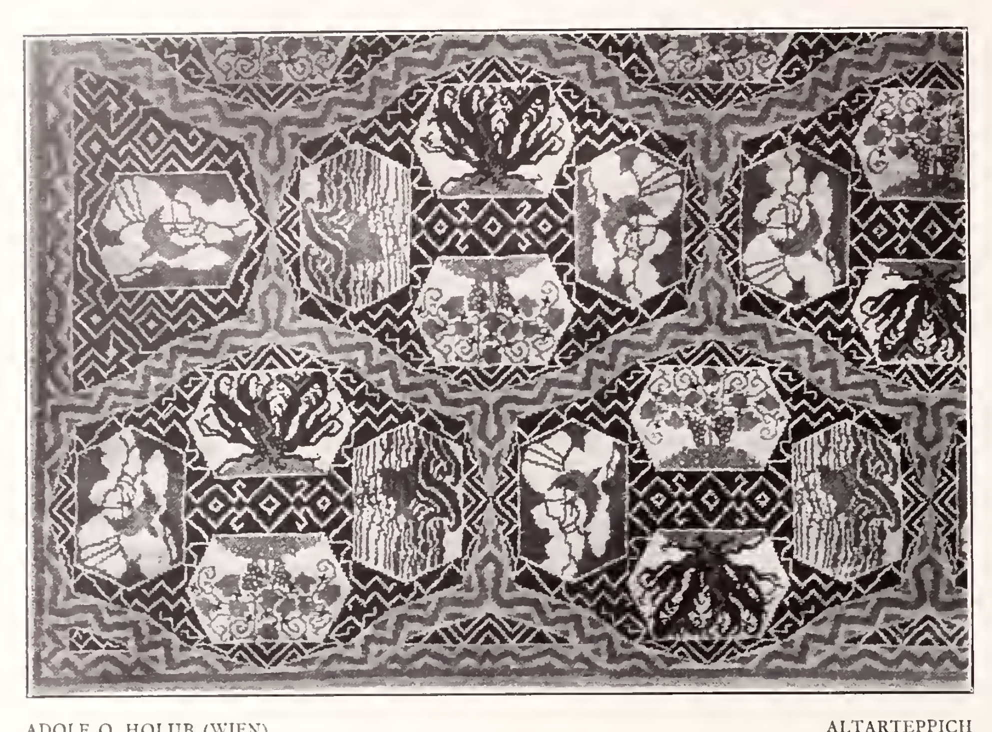
ADOLF O. HOLUB (WIEN) ALTAR-WANDBEHANGSTOFF
Motiv: Trauben und Ähren. Gewebt. Ausführung: A. Flemmichs Söhne in Wien

[1]) Wenn solche auch noch im Beginn des 15. Jahrhunderts vereinzelt in den Inventaren genannt werden, so wird es sich in diesen Fällen nur um ältere Stücke handeln, wie sich ja auch noch bis jetzt eine Anzahl dieser englischen Bilderpluvialien des 13. Jahrhunderts erhalten hat (vgl. J. Braun, Die liturgische Gewandung im Orient und Occident, Freiburg 1907, S. 338 f).



ADOLF O. HOLUB, ARCHITEKT (WIEN) TRAGHIMMEL
Gestickt, teilweise Applikation; Grund weiß; die 4 Evangelistensymbole Gold und schwarz. Ranken olivgrün, Blätter licht- und dunkelgrün, violette Blumen. Mittelfeld in Silber mit Schwarzkonturen. — Ausführung: Produktivgenossenschaft, Wien

Kunstfleiß im 13. und 14. Jahrhundert so manches prächtiges Werk schuf, folgt, wie kaum gesagt zu werden braucht, nicht auch ein Gleiches für das ausgehende 15. und das 16. Endlich könnte ich nicht sagen, daß die Stikkereien der Paramente stilistisch oder sonst wie etwas enthielten, was sie als sog. opus anglicum, als englische Arbeiten kennzeichnete, wie es bei den Bilderpluvialien des 13. und 14. Jahrhunderts der Fall ist. Daß in einem ganz vereinzelten Fall unter den ornamentalen Motiven sich auch einmal eine fünfblätterige Rose befindet, ist nicht von Bedeutung, da ja diese keineswegs die Tudorrose darzustellen braucht. Außerdem aber konnte zuletzt auch ein nichtenglischer Sticker auf einem für England bestimmten Parament sehr wohl die Tudorrose als Ornament anbringen. Ebenso



ADOLF O. HOLUB (WIEN) ALTARTEPPICH

Motiv: Die 4 Elemente. Ausführung: J. Backhausen & Söhne in Wien

port ins Ausland. Die liturgischen Paramente und ganz besonders das Meßgewand waren zu verabscheuungswürdigem papistischem Zeug geworden, wurden als durchaus auszurottende abergläubische Verirrung betrachtet. Wenn aber so jedenfalls die späteren Paramente nicht in England hergestellt wurden, dann kann als Heimat eben dieser nur Flandern in Frage kommen. Spanien wurde schon vorhin als solche ausgeschaltet; gegen französischen und italienischen Ursprung spricht durchaus der stilistische Charakter der Ornamente; die Paramente deutschen, etwa rheinischen Werkstätten zuweisen, verbietet vielleicht nicht Beschaffenheit und Stil der Stickereien, wohl aber ihre eigenartige Anordnung auf den Paramenten.

wenig beweist englischen Ursprung, wenn wir auf dem Kanzelbehang zu Cirencester den Namen eines englischen Pfarrers, des Stifters, eingestickt finden. Denn wie die Herstellung des Paraments konnte natürlich auch das Aufsticken des Namens ebensowohl im Ausland wie in England geschehen. Es fehlt unter den zur Verzierung der Paramente verwendeten Ornamenten sogar nicht an einem dem Ornamentschatz der englischen Kunst des ausgehenden Mittelalters meines Wissens ganz fremden, durchaus unenglischen Motiv; es ist der auf den Paramenten so häufige, für sie fast charakteristische Doppeladler. Wenig englischen Charakter tragen auch die Architekturen an sich, die sich auf den Besätzen der Paramente finden und das Figurenwerk bergen, zumal bei einigen derselben.

Wie es aber sich auch mit dem englischen Ursprung der Paramente verhalten mag, jedenfalls sind nicht alle ausschließlich in England angefertigt worden. Namentlich gilt das von den aus späterer Zeit stammenden, wie der Kasel von Ponta Delgada, den Kaseln von Vreden und Laurenzberg, dem Meßgewand aus der Sammlung Gays u. a.; denn zu der Zeit, da diese entstanden, hatten sich die religiösen Verhältnisse in England so gründlich verändert, daß dort an eine Anfertigung von Meßgewändern schlechterdings nicht mehr gedacht werden konnte; weder für den Verbrauch in England selbst, noch für den Ex-

Indessen möchte ich nicht nur für die späteren, sondern überhaupt für die uns hier beschäftigende Gruppe von Paramenten flandrische Herkunft annehmen. In Flandern stand die Stickerei im 15. und 16. Jahrhundert in hoher Blüte. Zahlreich wanderten die prächtigen Erzeugnisse der dortigen Stickergilden über die Grenzen des Landes weit in die Welt hinaus, nach England, wie nach Deutschland, nach Frankreich, wie in die nordischen Länder und besonders auch nach Spanien, wo sie namentlich einen unverkennbaren Einfluß auf die einheimischen Stickereien ausübten. Es bieten aber auch die Paramente in ihrem Ornament einen Anhalt, der uns berechtigen dürfte, sie wenigstens mit großer Wahrscheinlichkeit als flandrische Arbeiten anzusprechen. Unter den verschiedenen Motiven der Stickereien, mit denen sie verziert sind, fallen nämlich zwei alsbald auf, die sehr häufig wiederkehren, Motive von ausgesprochen heraldischem Charakter, Lilien und Doppeladler. Symbolische Bedeutung haben dieselben nicht, wie irrig angenommen wurde, ebensowenig wie alle übrigen, als rein ornamental wird man sie aber

auch nicht betrachten können; dafür sind sie zu charakteristisch heraldisch. Ornamente sind sie freilich ebenfalls; allein sie wollen wohl noch etwas mehr, wollen wohl andeuten, wo die Paramente entstanden, wollen eine Art von Fabrikmarke oder Landesmarke sein. Das einzige Land, auf das in unserem Falle beide heraldischen Motive zutreffen, d. h. das einzige Land, das Paramentenstickerei en gros betrieb und Lilie wie Doppeladler im Wappen führte, ist nun aber Flandern. Es hatte die Lilie als Wappenzeichen, weil es burgundisch war, den Doppeladler, das Wappen des Deutschen Reiches, weil reichsländisch. Ähnlich begegnen uns beispielsweise Lilien und Doppeladler auf den Miniaturen der Chronique de Charlemagne des Jean de Tavernier (1460) von Oudenaarde[1]).

Aus den figürlichen Darstellungen, mit denen die Paramente verziert sind, läßt sich kein sicherer Schluß auf deren Herkunft aus einer flandrischen Werkstätte ziehen. Sie sind künstlerisch sehr ungleichwertig. Neben derben, bisweilen selbst groben Figuren kommen andere vor, die eine recht feine Ausführung eine sorgsame technische Behandlung und eine gefällige Zeichnung zeigen. Besondere Eigentümlichkeiten tragen sie nicht zur Schau, weder in stilistischer Hinsicht, noch in der Kleidertracht, noch ikonographisch. Wenn sich darum auch aus dem Figurenwerk nicht einmal mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit ein Schluß auf flandrischen Ursprung der Paramente ziehen läßt, so enthält dasselbe freilich andererseits ebensowenig etwas, was diesen in Frage stellen könnte.

Was vom Figurenwerk gesagt wurde, gilt auch von den Architekturen. Sie sind bald reicher, bald einfacher, schließen bald mit durchgehender Zinnenbekrönung, bald mit turmartiger Überhöhung in der Mitte, bekunden aber stets einen verwandten Charakter. Hier und da stimmen sie so sehr überein, daß man bei ihnen sogar denselben Meister oder doch dieselbe Werkstätte anzunehmen gezwungen ist. Schade, daß sie nicht auch ähnlich uns etwas Sicheres über ihren Herstellungsort zu erzählen vermögen.

ADOLF O. HOLUB (WIEN) MESSKLEIDUNG

Kasula und Stola gestickt, mit Borten. Grund roter Damast. — Stickerei in Gold mit etwas Schwarzkonturen, Weiß und Perlen. — Ausführung: Schwesternkongregation, Wien

[1]) Herausgegeben von J. van de Gheyn S. J. (Brüssel 1909).



ADOLF O. HOLUB (WIEN) FRONLEICHNAMSFAHNE (VORDERSEITE)
Stickerei, teilweise Applikation. — Ausführung: Produktivgenossenschaft, Wien

Die mittelalterlichen Stickereien zu datieren, bietet heute im ganzen wenig Schwierigkeit, anders verhält es sich, wenn es sich darum handelt, ihre Herkunft zu bestimmen. Dann muß man sich überaus häufig mit einer mehr oder weniger großen Wahrscheinlichkeit begnügen. So auch in unserem Falle. Es würde zu weit führen, auf die Gründe hiervon näher einzugehen. Nur auf einen Punkt sei hingewiesen, es ist die bis jetzt äußerst mangelhafte Erforschung der Archive auf die Herstellung der mittelalterlichen Stickereien hin. Das gilt namentlich auch bezüglich der hier behandelten Paramente. Wenn einmal die Archive der alten flandrischen Städte, Brügge, Gent, Ypern, Arras, Valenciennes u. a. für die zweite Hälfte des 15. und die erste des 16. Jahrhunderts auf die Tätigkeit der dortigen Stickergilden eingehend untersucht worden sind, werden wir meines Erachtens mit aller Bestimmtheit unsere Paramente als Schöpfungen flandrischen Kunstfleißes hinstellen dürfen. Freilich ist das eine Arbeit, die nicht geringe Schwierigkeiten bietet, viele Geduld erheischt und nur von Lokalforschern mit größerer Aussicht auf Erfolg unternommen werden kann.

Inzwischen aber werden wir gut tun, die prächtigen Paramente, gleichviel ob sie englischen oder flandrischen Ursprungs sind, als Vorbilder zu nehmen und von ihnen zu lernen, wie sich die liturgischen Gewänder, Antependien und sonstigen Behänge in ebenso brillanter wie würdiger und gefälliger Weise verzieren lassen. Namentlich aus farbigem Samt gemacht, sind die so ornamentierten Paramente überaus glänzende Erscheinungen von ruhiger, vornehmster Wirkung. Und dabei ist ihre Herstellung noch nicht einmal so schwierig und mühsam, da die Hauptmotive ja für sich gestickt und erst vollendet dem Gewandstoff aufgenäht werden. Natürlich braucht man sich keineswegs auf die Motive zu beschränken, welche auf den Vorlagen der alten Meister verwendet sind; es wäre ein solches sklavisches Vorgehen nicht einmal wünschenswert. Man möge dieselben vielmehr ohne Bedenken durch passende, stilgerechte neue ersetzen; je größer der Wechsel, um so besser. Worauf es wesentlich ankommt, das ist die Gliederung der Motive in Haupt- und Nebenmotive, ein harmonisches Verarbeiten beider und eine reizende, gleichmäßige Verteilung und Anordnung des gesamten Ornaments gemäß dem Charakter des Paraments.

EMIL ADAM

(zu seinem 70. Geburtstag am 20. Mai)

Von W. ZILS-München

Der kgl. bayerische Professor und Maler Emil Adam entstammt einer berühmten Münchener Künstlerfamilie, die ihren Ausgang nahm von dem ehemaligen Nördlinger



ADOLF O. HOLUB (WIEN) FRONLEICHNAMSFAHNE (RÜCKSEITE)

Stickerei, teilweise Applikation; Behänge Posamenten. Ausführung: Produktivgenossenschaft, Wien

Konditorlehrling und späteren weit über Münchens Mauern und Bayerns Grenzpfählen angesehenen kgl. bayerischen Hof-, Pferde- und Schlachtenmaler Albrecht Adam (16. April 1786 bis 28. August 1862), dem künstlerisch bei weitem überlegeneren Münchener Gegenstück des Berliner »Pferde-Krüger«. In Emil Adam und heute bereits in seinem in weiten Kreisen hochgeachteten Sohne, dem tüchtigen Pferde- und Porträtmaler Richard Benno — der jüngere Bruder Luitpold verspricht namentlich auf dem Gebiete des Kinderporträts viel — pflanzt sich die künstlerische Tradition und die vom Urahnen begründete »Adamsche Tiermalerei« fort. Letztere hat in Albrechts Enkel Julius (geb. 18. Mai 1852 als Sohn des gleichnamigen Lithographen), dem »Katzenraffael« ein neues Gebiet gefunden, während sich, wie wir weiter unten sehen werden, unser Meister von einer handwerklichen Spezialisierung weit entfernt hält, obwohl er die Pferdemalerei zur höchsten Vollkommenheit gebracht hat. Über die Vielseitigkeit Emil Adams, welcher in voller geistiger und körperlicher Rüstigkeit, beschäftigt mit der Herstellung zweier Bilder aus dem Pferdeleben (»Gute und schlimme Zeiten«) von früh bis spät vor der Staffelei steht und der hochgeehrt — von berufenen Seiten, so vom Herzog von Westminster, für den einzigen erklärt, der ein Vollblutpferd richtig aufzufassen und zu malen versteht, — am 20. Mai seinen 70. Geburtstag feierte, mögen unten noch einige Worte fallen.

Als an einem sonnigen Maitage des Jahres 1843 in der alten, der Erweiterung Groß-Münchens zum Opfer gefallenen »Adamei«, dem schönen Anwesen des »alten Adam« dem Künstlerpaare Benno, dem ältesten Sohne Albrechts[1]) und Meister in der Darstellung von Haus- und Jagdtieren in der Verbindung mit Menschen, und Josefa Adam, einer Tochter des Architektur- und bayerischen Hofmalers Domenico aus dem altitalienischen Geschlechte der Quaglio, der erste Sohn Emil Franz geboren wurde, bestimmte man diesen zum Studium. Das von beiden Eltern ererbte Künstlerblut kam jedoch bei dem frühreifen Knaben zeitig zum Ausbruch. Noch auf der Lateinschule, welche er mit 13 Jahren verließ, sehen wir ihn, den Zwölfjährigen, bereits in der heute noch charakteristischen, bis auf alle Einzelheiten durchgezeichneten Weise seinen jüngeren Bruder und jetzigen Architekten Fritz »nach der Natur« zeichnen. Eifrig studierte Adam nach dem Verlassen der Schule in den Ateliers von Großvater, Vater und Onkel, dem durch die koloristischen Vorzüge und die Wucht seiner Darstellung bekannten und genialen Schlachtenmaler Franz Adam[2]), von dem die Berliner Nationalgalerie zwei Jahre vor seinem Tode ein be-

[1]) Geb. 15. Juli 1812 zu München, gest. 8. März 1892 zu Kelheim.

[2]) Geb. 4. Mai 1815 als zweiter Sohn Albrechts, gest. 30. Sept. 1886.



ADOLF O. HOLUB (WIEN) TURMGLOCKE
Mit den 12 Aposteln. — Ausführung: B. Chiappani, Trient (Tirol)

entgegentritt, ist der Künstler bis heute treu geblieben. Im Zusammenhange hiermit verdient eine Mauleselskizze vom Juli 1859 erwähnt zu werden, die gelegentlich eines Aufenthaltes in Garmisch entstand und dafür charakteristisch ist, daß der Künstler auch in seiner Studienzeit sich vor Einseitigkeit hütete. In diese Epoche fällt außerdem der einjährige Besuch in der Kunstgewerbeschule unter Professor Dyck. Der damals beliebten »Gipszeichnung« konnte der Künstler, wie auch andere seiner Altersgenossen wenig Geschmack abgewinnen, doch hält er heute die größere Genauigkeit der Zeichnung mit eine Folge und einen Vorzug dieses langweiligen Unterrichts und glaubt, daß dieser in milderer Form einst wieder einen Bestandteil unserer Kunsterziehung bilden wird. Mittlerweile waren die Fortschritte so rasche, daß ein kleines Bildchen des Achtzehnjährigen »Österreichische Lagerszene« auf der großen Kölner Ausstellung 1861 sehr gelobt wurde und als erstes der ausgestellten Werke seinen Käufer fand.

deutendes Werk »Reiterangriff auf die französische Artillerie in der Schlacht von Mars-la-Tour« erwarb. Die Genannten sind als die eigentlichen Lehrer des Autodidakten zu nennen, sofern bei einem sich selbst Heranbildenden von Lehrern im üblichen Sinne und nicht von Anregungen allein zu sprechen ist. Im Atelier seines Onkels zeichnete er selbständig nach der Natur Pferde mit, in der Künstlerwerkstatt seines Großvaters wurden figürliche Studien (z. B. Studien nach dem Modell für die Soldaten auf dem großen Bilde von Zorndorf im Münchener Maximilianeum von 1860) betrieben. Nach der Rückkehr des tüchtigen Historienmalers Theodor Horschelt aus dem Kaukasus zeichnete er mit diesem selbständig Beduinen und arabische Motive. Blätter aus jener Zeit (»Tscherkesse« von 1864, »Englisches Vollblut« von Baron Schätzler 1857) beweisen uns, daß der Jüngling dem Beinamen »frühreif« alle Ehre machte. Dem liebevoll eingehenden Studium der Natur und Anatomie, das uns hier wie in allen Studienzeichnungen

Hatte sich der Künstler bisher auf verschiedenen Gebieten betätigt, so wurde eine Einladung im Sommer 1862 zu dem bedeutenden Hippologen Professor Dr. Rueff in Hohenheim bei Stuttgart für die Zukunft maßgebend. Wohl hatte Adam im Hause, wo stets Pferde gehalten wurden und wo man von diesen sprach, die nachhaltigsten Jugendeindrücke gewonnen, wohl lag das »Tiermalen« im Blute, aber die eigentliche genaue Kenntnis des Vollblutpferdes verdankt der Künstler dem genannten Gelehrten. Dieser gab ihm auf den Kgl. Gestüten zu Weil und Warnhausen den theoretischen und praktischen Unterricht, als dessen Ergebnis gewissenhafte, in Konzeption und Durchführung gelungene Naturstudien noch heute des Künstlers Atelier zieren. Diese dienten zur Ausführung der ersten größeren Bilder (»Heimkehr arabischer Mutterstuten von ihren Weiden« und »Pferde auf der Weide«), die 1864 auf der damaligen großen internationalen

Ausstellung zu München großes Aufsehen erregten, als man erfuhr, daß ihr Meister erst 21 Jahre zählte. Kühnheit, Lebendigkeit und Wahrheit der Zeichnung, feines Gefühl für die Schönheit der Bewegung, eine respektable Technik in der Farbengebung wurden diesen Werken nachgerühmt, wie auch dem Geschick, »lauter Schimmel« zusammenzustellen.

Der Ruf des »Pferdemalers« drang indes weit über München hinaus in die »große Welt«. 1864 folgte eine Einladung des Fürsten Max zu Fürstenberg nach Schloß Lana in Böhmen. Während eines achtmonatigen Aufenthaltes in Brüssel mit Emile Wauters in der Schule von Portaels wurden figürliche Studien betrieben. Der väterliche Freund Cesare Dell' Acqua vermittelte die instruktive Bekanntschaft mit Gallait, Leys, de Haas und in Paris Gerôme A. Stevens. Die freie Zeit wurde auf den Besuch von Museen verwandt und es wurde — wenig kopiert. Im ganzen waren es die Porträts Rembrandts (Brüssel) und van Dycks (München), welche Adam zur Wiederholung reizten. Neben den genannten Meistern interessierten diesen stets am meisten Rubens, Jordaens und Velasquez, sowie die Italiener Tizian und Paolo Veronese, in den neueren Sammlungen Fr. A. Kaulbach, Vautier, Knaus, Schleich und Meyerheim von den Deutschen, Delacroix, Meissonier, Daubigny von den Franzosen. Nach dem ersten Aufenthalte in England wurde die Sympathie für Landseers vornehme Tierbilder geweckt.



ADOLF O. HOLUB (WIEN) KIRCHENGLOCKE
Embleme der 4 Evangelisten u. a. — Ausführung: B. Chiappani, Trient (Tirol)

Ein völliger Umschwung im Leben und Schaffen des Künstlers trat im Jahre 1867 ein mit der Berufung nach Pardubitz in Böhmen, um ein großes Jagdbild zu malen. Die glückliche Lösung der für einen Dreiundzwanzigjährigen gewiß nicht leichten Aufgabe, 60 Porträts zu Pferde, Meute und Equipagen darzustellen, begründete den Ruhm des Künstlers als Sportmaler im weitesten Sinne. In diesem ersten größeren Massenbilde bewies der jugendliche Meister bereits seine Vielseitigkeit in der Darstellung von Menschen, Hunden und Pferden, die in eine böhmische, mit der alten Husittenfeste Kunetitz bekrönten Landschaft hineinkomponiert sind. Hiermit war zugleich das Ansehen des Lieblingsjagdmalers der österreichisch-ungarischen Aristokratie gesichert. Damalige Berichte loben vor allem das ernste Streben, das Talent für Porträtähnlichkeit und scharfe Charakteristik. Diesen Erfolg konnte im Jahre 1870 das im Auftrage des damaligen Herzogs Adolf von Nassau, dessen Gemahlin Adam am Hoflager zu Frankfurt zu Pferde porträtierte, gemalte Bildnis »Lippspringer Jagdgesellschaft« mit 36 Personen, 34 Pferden und 36 Hunden nur vermehren. Während der Entwurf dieser beiden Bilder vom Künstler selbst stammte, war an der Ausführung der Landschaft und der Hunde sein Vater Benno Adam beteiligt. Doch bald macht uns Emil Adam mit seiner landschaftlichen Malerei vertraut. Wie sein Lehrer und Großvater leistet auch der Enkel das Beste bei strengem An-

schluß an die Natur, doch sehen wir bei ersterem noch die Anlehnung an die Niederländer des 17. Jahrhunderts, von welcher Nachempfindung letzterer, seine eigenen Wege gehend, sich loszumachen wußte. Sein eigenes frisches Naturstudium ermöglichte ihm, Roß und Reiter in landschaftlicher Umgebung als eine große Einheit zu geben. Auch der Architektur wurde nicht aus dem Wege gegangen, sondern sie ist mit Vorliebe herangezogen, wie z. B. auf dem Bilde »Zur Abfahrt bereit« (1887), bei dem sich die Erwartung ohne besondere Hilfsmittel nur durch die Charakteristik der beiden Vollblutpferde ausdrückt. Die Landschaft tritt uns trotz größter, erwähnter Naturbeobachtung malerisch entgegen, ob der Maler grüne Weiden, dunkle Wälder in Abendstimmung, bei Sonnenuntergang oder vollem Tageslicht, bräunliche Erde, oder graue Gewitterwolken darstellt. Diese außerordentliche Vielseitigkeit, über welche wir noch heute zu staunen Veranlassung haben, tritt uns am überzeugendsten in folgenden vier Bildern entgegen: »Graf Eberhard von Württemberg und die Zigeunerkapelle von Berzencze« von 1877 im Besitze des Fürsten Festeticz, »Vollblutgestüt« (1856), »Rindviehherde« (1888) und »Parforcejagdgesellschaft« (1889). In dem an dritter Stelle genannten Gemälde ist die berühmte, eigenartige und uns so fremde Rindviehherde »Gulya« von Fenek am Plattensee in Ungarn gleich glücklich charakterisiert. Vom künstlerischen Standpunkt aus ist der Kontrast der stattlichen, grauen, mächtig gehörnten Tiere unter der Aufsicht eines Hirten in rotverbrämter Bunda gegen die Abendbeleuchtung, die vulkanischen Badaconer Gebirge mit der Ruine Szigligeth und dem fernen blauen Plattensee besonders pikant. Der Grundstock seines Schaffens, der hier am prägnantesten sich ausdrückt, ist nach des Künstlers eigenem Bekenntnis darin zu sehen, daß er versucht, dem Beschauer in der Anordnung, Linienführung und in gewissenhaftester Durcharbeitung einen möglichst angenehmen Anblick zu verschaffen, indem er dabei die einmal gegebenen Farben zu einem harmonischen Ganzen verschmilzt. Es ist vielleicht angebracht, hier einige kurze Worte über die Technik Adams einzuschalten. Nach der Anlage des Bildes mit Kohle, »wenn die Stimmung da ist«, untermalte der Künstler das Figürliche mit Mumie, die Lichter mit Weiß, um dann zur Übermalung, welche früher dünner, heute stärker ist, vorzugehen. Da er ein Bild erst dann beginnt, wenn es vollständig



ADOLF O. HOLUB (WIEN) ALTARTEPPICH
Knüpfer. Motiv: Passionsblumen und Rosen. — Ausführung: J. Ginskey, Wien



EMIL ADAM (MÜNCHEN) ALTE FREUNDE
Privatgalerie S. K. H. des Prinzen Leopold von Bayern. — Text S. 60

in seinem Innern konzipiert ist, braucht er zur Vollendung nur verhältnismäßig kurze Zeit und wenig Veränderungen vorzunehmen. In der frühen und mittleren Periode wurde großes Gewicht auf die Zeichnung gelegt, ohne jedoch jemals die koloristische Wirkung zu vernachlässigen. Einige Härten, die mitunter hierdurch entstanden, werden heute vermieden. Die Errungenschaften der guten modernen Malerei gingen nämlich nicht spurlos an dem Künstler vorüber. Es gelang ihm in den letzten Jahren, Bilder zu schaffen, die sowohl durch die größere Weichheit in Ton und Farbe als auch durch die ganze malerische Behandlung unser Wohlgefallen finden.

Doch kehren wir zur Künstlergeschichte zurück, so muß erwähnt werden, daß ein für den Grafen Larisch 1880 gemaltes Jagdbild »Kaiser Franz Josef auf der Harriersjagd zu Freistadt in S.« eine solche Anerkennung fand, daß dem Künstler vom Kaiser der Franz-Josef-Orden verliehen wurde. Bald darauf (1885) trat eine abermalige neue Epoche im Leben des Meisters ein, welche nur durch Reisen nach Böhmen und die hier entstandenen Bilder unterbrochen wurde. Im genannten Jahre nämlich benutzte Adam einen Frühjahrsaufenthalt im klassischen Lande des Rennsportes, England, wo er die freundlichste Aufnahme und das liebenswürdigste Entgegenkommen fand, um eingehende Studien zu machen. Das höchste Entzücken aller Reiter und Pferdeliebhaber waren bald die Adamschen Vollblutpferde mit und ohne Figuren, so daß ein zu s. Ztn. bekannter englischer Trainer Meltons entzückt ausrufen konnte: "He beats them all . . ." (Er übertrifft alle unsere Meister). Es gelang ihm überdies die schwierige Darstellung des trabenden und springenden Pferdes wider Erwarten gut. Als Beweis hierfür diene das in österreichischem Privatbesitz befindliche Reiterporträt der Kaiserin Elisabeth. Die jugendlich schmiegsame, vornehme Reiterin ist in dem Momente dargestellt, wie sie sich anschickt, über ein natürliches Naturhindernis zu springen. Für die bewegte Lebendigkeit der Darstellung verbunden mit einer repräsentativen Vornehmheit von Rennpferden spricht dann noch »Finish im Großen Preis von Hamburg 1911«, welches Gemälde der Fürst Christian Kraft zu Hohenlohe-Oehringen, dessen Kassandra, Theseus I und II im Rennen waren, erwarb. Wir sehen und fühlen mit die Anstrengung, die Roß und Reiter machen, um als Erste durchs Ziel zu kommen. Wie bei so vielen seiner Werke fehlt auch hier der genrehafte Zug nicht. Man beachte nur den würdigen zylindergeschmückten Hamburger Großkaufmann im Hintergrund! Von den 150 in dieser Epoche entstandenen Pferdeporträts erwarb König Eduard VII., der den Künstler wiederholt nach Sandringham einlud und für den er, nach Berczencze berufen, ein Erinnerungsbild an diesen Aufenthalt ausführte, allein 14. Auch in Paris entstanden mehrere Bilder dieser Art: Die berühmtesten Pferde

von Edmond Blane, Vanderbild u. a. hat Adams Pinsel der Nachwelt überliefert. Hierbei sei eines für den Künstler besonders typischen Erinnerungsbildes, eines hippologischen Erfolges aus Edmonds Blanes Besitz »Ajax« gedacht. Das dreijährige Vollblut, das 1904 den Grand Prix von Paris gewann, ist mit aller Realistik — man beachte die fein durchgeführten Adern — in wahrhaft photographischer Treue gemalt. Und doch überrascht die strenge Komposition, die malerische Auffassung der Landschaft. In den Jahren 1877, 1879 und 80 folgten Rufe nach Berlin, 1878 nach Donaueschingen und Baden-Baden. Die Frucht des dortigen Aufenthaltes »Galaviererzug der Herzogin von Hamilton« wurde für das beste Bild dieser Art erklärt.

Es wurde oben bei dem »Finish« von 1911 eines genrehaften Zuges des Künstlers Erwähnung getan. Letzteren zu pflegen hatte dieser in seiner letzten Epoche, in welcher der Rüstige noch lange Jahre zur Freude seiner hohen Gönner, seiner glücklichen Familie arbeiten möge, Muße. Durch die jedem Rennkundigen bekannte Pause, welche in den Gewinnen bei klassischen Rennen zeitweise eintritt, — so hat z. B. der König von England trotz seines großen Stalles seit 1900 nichts mehr gewonnen — fand Adam Gelegenheit, obgleich er die Beziehungen nach Österreich-Ungarn und England, wo er seit 1885 fast alle englischen Derbysieger und eine große Zahl der hervorragendsten Pferde überhaupt darstellte, nie aufgab, seiner Veranlagung und inneren Neigung folgend, nach den gewonnenen Erfahrungen und sich in der persönlichen Note treubleibend, den Errungenschaften der modernen Maltechnik jedoch sukzessive nähernd, eine Anzahl neuer, nur dem ureigensten künstlerischen Empfinden entsprossener Bilder zu schaffen. So entstanden z. B. 1910 drei Bilder, von denen der verstorbene Prinzregent Luitpold, zu dessen Tafelrunde Adam gehörte, die »Alten Freunde«[1]) erwarb. Es konnte bei der trefflichen Ausführung dieser Bilder — genannt seien noch »Vor dem Ausritt« und »Vollblutstuten und Fohlen« — die öffentliche Anerkennung nicht ausbleiben. Im März 1912 erwarb der baye-

[1]) Heute nach der Teilung der Privatgalerie des verstorbenen hohen Herrn im Besitz des Prinzen Leopold von Bayern (Abb. S. 59). — Ein zweites größeres und frei komponiertes Bild in städtischem oder Staatsbesitz befindet sich in Kiel.



HEINRICH WADERE — RICHARD WAGNERDENKMAL

Im Hintergrund das Prinzregententheater in München. Vgl. Abb. S. 61



HEINRICH WADERE (MÜNCHEN) RICHARD WAGNER
Marmor. Vor dem Kgl. Prinzregententheater in München 1913 errichtet

rische Staat für die Münchener Neue Pinakothek den »Pferdefang in einem ungarischen Halbblutgestüte«, der Künstler aber selbst, dem bereits 1900 Titel und Rang eines kgl. Professors verliehen worden war, erhielt 1910 vom Prinzregenten die Luitpoldmedaille in Silber überreicht.

Mögen, hiermit wollen wir unsere Ausführungen schließen, die einen kurzen Über- und Einblick in das Leben und Schaffen eines trotz seiner allerhöchsten und höchsten Beziehungen einfachen, stets liebenswürdigen und tiefinnerlichen »nur« Künstlers gewähren sollen, mögen Emil Adam, dem bedeutendsten internationalen Pferdemaler, noch lange Jahre des ungetrübtesten Schaffens vergönnt sein!

GROSSE KUNST-AUSSTELLUNG STUTTGART 1913

Eine ganz geschmackvolle Ausstellung war die Stuttgarter. Nachdem man eine Zeitlang sich in die karge, ernste Fassade und das behäbige Gewinkel der Außenanlage des Theodor Fischerschen Kunstgebäudes nicht finden konnte, haben sich jetzt die Gemüter beruhigt, und man merkt, wie gar köstlich sich's lustwandeln läßt unter der hehren, lichtvollen Kuppel der König Wilhelm-Halle, und welch lauschige Eckchen und Gärtchen zum Kaffeetrinken der wohlmeinende Architekt aus der Bauanlage herauszuschlagen gewußt hat.

Gleich die Graphik, welche im zweiten Raume vor uns ausgebreitet lag, präsentierte sich ganz lieb, aber auch ziemlich unbedeutend. Viele Blätter, viele Namen. Viele Eindrücke rieseln sanft und angenehm an uns herab, aber kaum einer bleibt hängen und gräbt sich tiefer ein. Die Graphik erreichte hier kaum das Niveau, auf welchem sie etwa doch in Baden-Baden steht. Einige Sachen hat Max Liebermann geschickt,



KACZIÁNY ŐDŐN (BUDAPEST) PIETÀ
XI. Internationale Kunstausstellung in München 1913

nicht von seinen stärksten; auch Orlik gab sich ganz offiziell. Nur Ludwig von Hofmann machte durch seine Zeichnungen wieder einigermaßen gut, was er durch seine verwässerten »Fünf Frauen« auf der Mannheimer Ausstellung in unserem Ansehen verdorben. Neben dem leereren Melzer ist Max Pechstein unter den Jungen der einzige, welcher mit Macht den verworrenen neuen Klang in der Kunst kündet. Nun folgt, wie gesagt, noch eine lange Reihe ganz braver und gediegener Talente, die ich aber deshalb nicht anführen kann, weil ein Ausstellungsbericht doch etwas mehr sein soll, als ein Katalog mit Anmerkungen.

Auch die plastische Abteilung ragte nur selten über einen guten Durchschnitt hinaus. Freilich waren sie alle da, die Altbekannten und Altbewährten, die Volz und Lederer, Beyrer, Pötzelberger, Rodin, Klimsch, Taschner, Kolbe, Tabich und andere. Allein Bedeutsames, Eindringliches hatte von ihnen, außer etwa Fritz Lederer in seiner Porträtbüste, kaum einer zu sagen. Man freut sich, daß George Minne mit eigenen Werken, und nicht nur in den Produkten seiner Nachbeter, vertreten ist. Aber leider sagen uns gerade diese Stücke über ihn wenig Bezeichnendes. Männerbüsten in Gips und ein mit einem toten Reh zusammengeschmiegter Knabe geben einen leisen Schimmer seiner sensitiven Kunst. Schade, daß der andere Vater moderner Plastik, Aristide Maillol, nicht auch da war. Um so mehr sah man von denen, die von ihm kommen und seine verschlafenen, gequollenen Formen mitbringen: so Metzner, Fehrle und Engelmann, dessen junonisch hehrer »Trauernden« trotzdem die Monumentalität echter Größe nicht abgesprochen werden darf. Hermann Pagels lehnt sich in seiner »Arbeitermutter« an Meunier an. Etwas sehr Graziles ist Franz Hörings »Jugend«. Am meisten Eigenständiges boten noch Karl Albiker, dessen Skulpturen zwar fast alle aber auch schon von der Mannheimer Ausstellung her bekannt sind, und E. A. Bourdelle. Seine herrische Bronze des Malers Ingres und die wie schnuppernde Maske eines Mädchens gehören zu den Herzstücken der plastischen Abteilung dieser Ausstellung.

Schließlich die Malerei. Wie wohlig spaziert sich's unter der heiteren Kuppel der König-Wilhelm-Halle! Und rings an den Wänden begleiten den sorglos Lustwandelnden fast lauter liebliche Melodien von Linien und Farben. Da hingen sie alle, breit und behäbig, die Stuttgarter Meister: Hans Reiß und Fritz Lang, August Köhler, Amandus Faure, Robert Weise, Theodor Lauxmann, Carlos Grethe und Christian Speyer; die letzten beiden prangen besonders in den vollen Flächen ihrer dekorativen Stücke. Diesen Einheimischen schlossen sich im Wohllaut ihrer Bilder dann im selben Saal Franz von Stuck mit einem »Drachentöter«, Becker-Gundahl mit einer »Kreuzigung« und Ludwig Herterich mit einer »Kreuzabnahme« an, diese Werke gehen auf dekorative Wirkungen aus. Dasselbe gilt von Oskar Grafs »Kreuzigung« in Raum X und von Max Beckmanns »Ausgießung des heiligen Geistes« mit der Abwandlung, daß man mit draufgängerischer, wüster Pinselathletik einem der mystischsten Vorgänge der Religionsgeschichte schon gar nicht beikommen kann. Hier sah man auch Albin Egger-Lienz, welcher in den Stücken »Sämann« und »Am Tische des Herrn« eine Sprache von eindringlicher Gewalt und wuchtiger Monumentalität redet, und dann Karl Caspar. In den düstern Verwesungsfarben seiner »Pietà« malt er uns die trostlose Öde und Verlassenheit eines zerrissenen Mutterherzens. Würdig reihen sich diesen beiden Heinrich Altherr mit »Christus im Sturm« und der Schweizer Ernst Würtemberger an, dessen »Totenfeier« in Raum VII, wenngleich sie nicht frei von Hodlerschen Einflüssen ist, doch durch den bäuerlichen Ernst der Auffassung sich tiefer in uns eingräbt. — Wenn Fritz Erler bei seinem Bildnis eines Knaben mit großer Frische und Delikatesse das Dekorative herausstreicht, so ist das natürlich nur zu loben. Die meistgenannten Vertreter heutiger Kunst: Max Liebermann, Slevogt, Corinth, Trübner usw. waren, bis auf Zügel und Thoma, nur mittelmäßig vertreten. Heinrich von Zügels »Morgen in den Rheinauen« ist ein Erzstück solider Malerei und ein Beispiel, wie sich in der Beschränkung der Meister zeigt. Hodler ist mit zwei ganz schwachen, ausgeschlenkerten Figuren vertreten. Von den Jungen treffen wir Hölzel, Rösler, Hecken-



LEOPOLD SCHÖNCHEN (MÜNCHEN) VOR KRONBORG KREUZEND

XI. Internationale Kunstausstellung in München 1913



HANS SCHÄFER (WIEN), JUBILÄUMSMEDAILLE ZUR HUNDERTJÄHRIGEN GEDENKFEIER DER GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE IN WIEN 1912

dorf, Finetti, Eberhard und den Franzosen Picasso. Daß, neben Karl Caspar, gerade solch zwei fortschrittliche Maler wie Adolf Hölzel und Heinrich Eberhard mit ihren lauten und doch herb ernsten Farben voll Eifer an religiöse Stoffe herantreten, ist gewiß bezeichnend für die moderne Kunstbewegung und dürfte eine Spezialuntersuchung dieses Problems wohl wert sein. Waldemar Rösler zeigte zwei seiner hingefetzten Landschaften, von denen »Frühlingssonne« jenes kiefernmäßig ausgetrocknete Grün besitzt, wie es außer Rösler wohl kein Maler hat. Franz Heckendorfs »Bahnweg« ist lang nicht so furioso wie seine Bilder auf der Mannheimer Ausstellung. Von einer marionettenartig hingehuschten Sprunghaftigkeit ist Gino Finettis »Scherzo« und in Pablo Picassos fahlblauer »Büglerin« steilt sich die Schulternlinie der mühsalbeladenen Vornübergebeugten zu einer Gratigkeit, die schmerzt.

Eine Sache für sich ist der Raum XIII. Hier scheint mir der künstlerische Schwerpunkt der ganzen Ausstellung zu liegen. Er gibt uns eine Art »Entwicktungsgeschichte in Grundzügen« von der französichen Malerei des 19. Jahrhunderts. Von Daumier und Courbet über Manet und Monet bis zu Cézanne, Gaughin und van Gogh können wir hier die Entwicklung, fast wie an Marksteinen ablesen. — Um diesen Werken gerecht zu werden, gälte es natürlich eine historische Entwicklungsreihe von Realismus über den Impressionismus zum Expressionismus aufzuzeigen. Rückschauend erkennt man hier, daß jene Männer in ihrer Kunst starke Persönlichkeiten waren.

F. K.

RATISBONA

M. HERBERT

Geweihter Boden ist hier überall!
Wo du auch stehst, du bist in Freithofs Mitten;
Um ein Memento steigen fromme Bitten
Tief aus der Erde Schoß von Wall zu Wall.

Märtyrerblut trank jeder Scholle Mund;
Es wagten sie dereinst nicht zu betreten
Die stolzen Herrscher, die darauf zu beten
Nur mit den Knien berührten ihren Grund.

Die ganze Stadt ist ein zerbrochner Schrein.
In Nischen noch vergessene Figuren —
Und das Geheimnis irischer Skulpturen
Wirft vom Portale geisterhaften Schein.

Altäre brannten, wo du achtlos gehst
Hoch über Krypten und der Heil'gen Grüften;
Tortürme ragten kühn in blauen Lüften,
Wo ein geborst'ner, karger Mauerrest.

Ein Wappen mahnt im dunkelen Gestein,
Auf hohem Sims verwittert harrt ein Leu
Auf Tage, die nicht kehren; stolzer Treu'
Uraltes Bildnis: Leise Träumerein.

Im Giebelfeld aus fernen, got'schen Zeiten.
Und hier Maria, der sein Ave spricht
Ein schöner Bote aus dem ew'gen Licht,
Und dort Erlöserarme, die sich breiten.

All dieses redet wie in tiefem Schlaf. —
Die Brunnen rauschen, Predigtsäulen steigen,
Am Dom die Bildnerei, sie bricht das Schweigen,
Die Engel singen über'm Architrav.

Inschriften aus des Kreuzgangs halber Nacht
In deine Seele wie mit Phosphor brennen,
Und ein Jahrtausend altes Gottbekennen
Erschuf der Kathedrale strenge Pracht.

Wen einmal all der Glocken Lied umschwoll
Die in den Abendtraum mit brünst'ger Kehle
Ausströmen ihre schwermutreiche Seele —
Sagt: Stille Stadt, wie bist du wundervoll.[1])

[1]) Regensburg. D. Red.





Th. Gämmerler | Nr. 101 | Ges. f. christl. Kunst, München

ST. GEORG



MICHAEL RIESER (WIEN) HEILIGE FAMILIE

Ölgemälde von 1890. Im Besitze des Sohnes des Künstlers Dr. Hermann Rieser. — Text S. 72

MICHAEL RIESER

Von Regierungsrat H. HERDTLE

(Hierzu die Abb. S. 65—71)

Am 9. November 1905 ist Michael Rieser, einer der letzten Vertreter der religiösen Historienmalerei zu Wien, aus dem Leben geschieden, ein Tiroler, der, wenn auch ferne den Bergen, doch mit treuer Liebe an seiner Heimat gehangen. Am 11. November wurde er zu Perchtoldtsdorf bei Wien zur Ruhe bestattet.

Wenn auch an Jahren jünger, gehörte er doch in den Kreis von Hellweger, Mader, Plattner — wenigstens nach Gesinnung und künstlerischer Richtung — obschon auch nur Letztgenannter tatsächlich als Schüler noch unter dem Altmeister Führich studiert und gearbeitet hat. Dem Sinne und dem Herzen wie der Empfindung und der Darstellung nach dürfen sie sämtlich als »Führichschüler« bezeichnet werden.

Wie bei allen den Genannten ist auch bei Rieser ein Moment hervorstechend — das Selbstemporarbeiten. — Aus vielfach armseligen Verhältnissen hervorgegangen, brachte Fleiß und Talent sie hinauf zu den Höhen der Kunst; auf den Kunstschulen zu München und Wien legten sie die Grundlage für ihr Schaffen, dem ein Studienaufenthalt in Italien, speziell in Rom, die höhere Weihe gegeben hat[1]).

Michael Rieser war am 5. September 1828 zu Schlitters im Zillertal als zweiter

[1]) Siehe H. v. Woerndle, † Prof. Michael Rieser in »Der Kunstfreund« XXII, 7.



MICHAEL RIESER MADONNA

Karton zur Mittelgruppe des Hochaltargemäldes in der Schottenkirche zu Wien, von 1882—1883. — Text S. 72

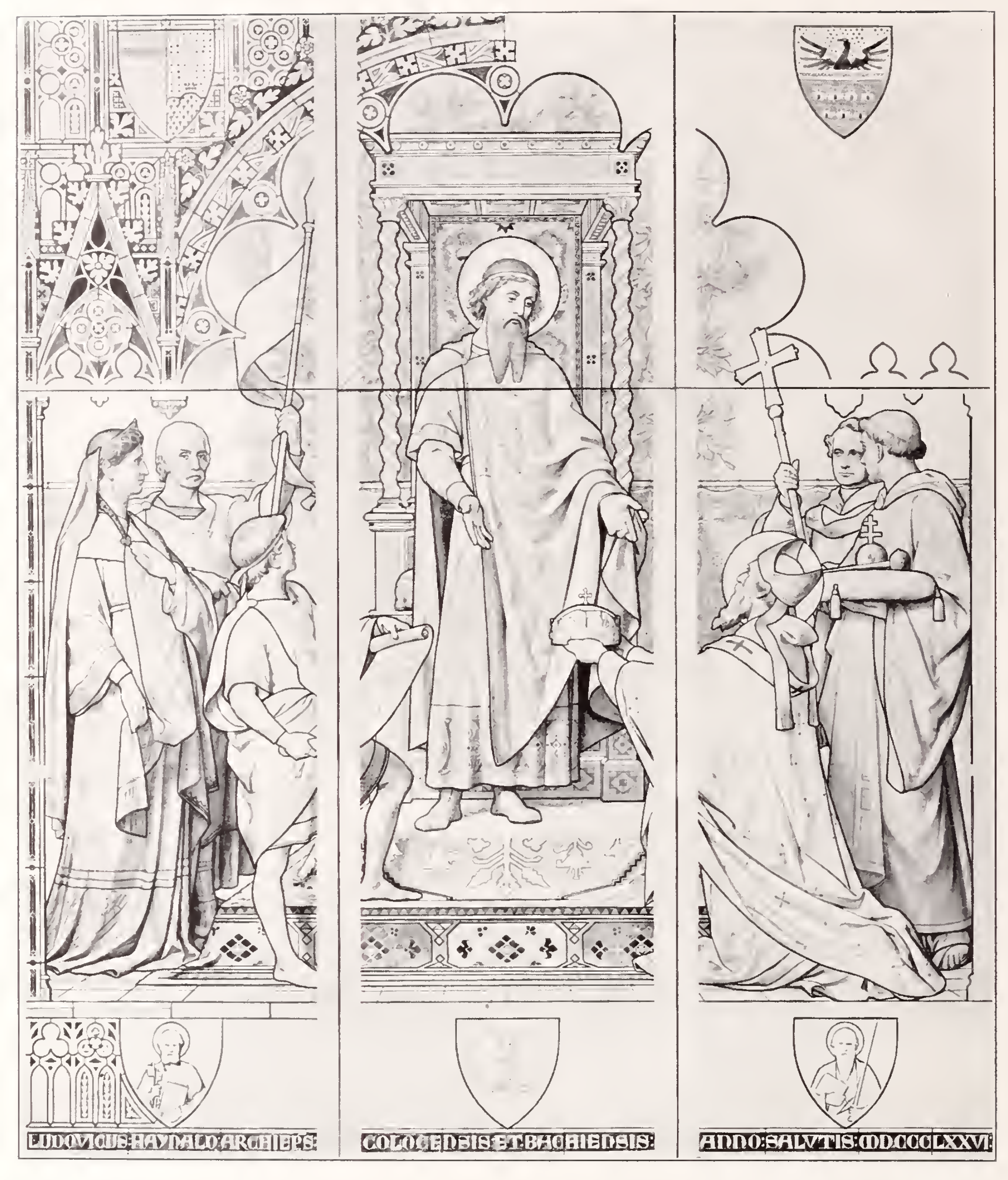
Sohn des dortigen Schullehrers Andreas Rieser geboren. Dreizehnjährig kam er mit seinen Eltern in die nahe Gemeinde Hippach und nach Absolvierung der Volksschule daselbst zu den Benediktinern nach Fiecht und zuletzt noch an die Hauptschule nach Schwaz. Nun sollte er, da die Mittel zu weiterem Studium fehlten, bei seinem Onkel Johann Rieser, der als Kaufmann in Danzig lebte, die Handlung erlernen. Rieser war 15 Jahre alt, als er dorthin zog. Er traf es gut daselbst und schöne Aussichten eröffneten sich ihm im kaufmännischen Berufe.

Aber bald hatte es ihm die Kunstschule in Danzig angetan. Er vertauschte das Kontorleben mit dem Besuche dieser Schule und verließ nach fünfjährigem Aufenthalte diese Stadt, nicht als gelernter Kaufmann, sondern als Kunstjünger.



MICHAEL RIESER ST. ANNA

Ölgemälde von 1878. Kirche zu Hippach im Zillertal, wo des Künstlers Eltern begraben liegen
Lebensgroße Figuren. — Text S. 71



MICHAEL RIESER — ST. STEPHAN

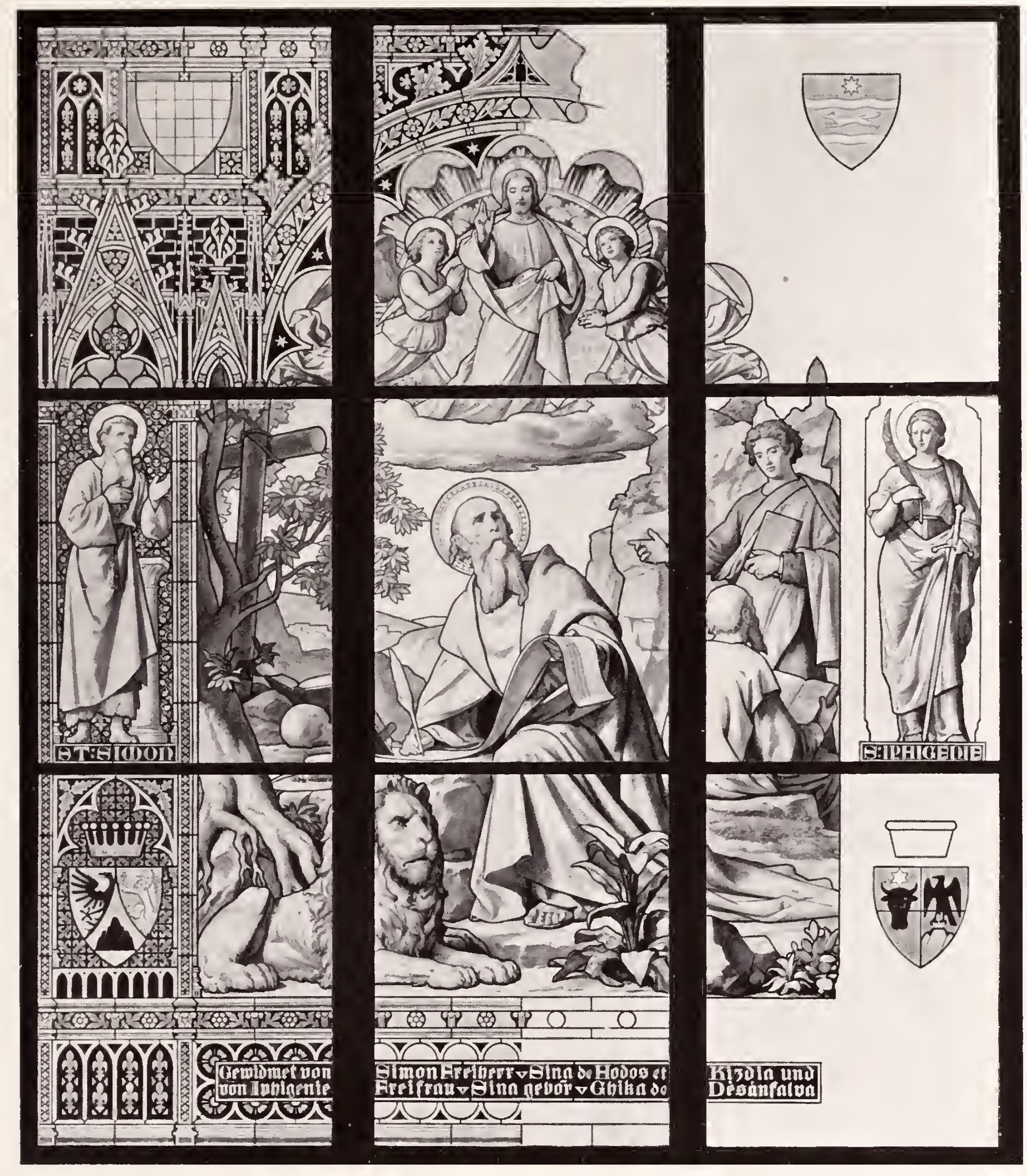
Unterer Teil vom Karton zum Hauptbild des von Kardinal Haynald gestifteten Glasfensters in der Votivkirche zu Wien. 1875
Rechts Porträt des Kardinals Haynald, links die Porträts seiner Eltern — *Text S. 71*

Mit Hilfe seines Onkels konnte er 1848 bis 1850 die Akademie in München besuchen, wo er in Maler Hellweger, einem gebürtigen Haller, einen eifrigen Gönner, Berater und Freund fand. Nach mehr als zweijährigem Aufenthalt daselbst kehrte er, zur Erholung von einer viermonatigen Krankheit, in seine Heimat zurück.

Kaum genesen, kam er im Jahre 1852 nach Wien, um dort, gestützt auf sein Können und die Hilfe kunstsinniger Freunde, seine Studien fortzusetzen.

Sein Lehrer an der Wiener Akademie war Christian Ruben, sein Mitschüler und Freund der nachmalige Akademieprofessor Trenkwald.

Während seiner Studienzeit wurde ihm, der sich zunächst im Porträtfache besonders ausgebildet hatte, der Auftrag, ein lebensgroßes



MICHAEL RIESER ST. HIERONYMUS

Unterer Teil vom Karton zu dem von Baron Sina gestifteten Glasfenster in der Votivkirche zu Wien

Text S. 71

Porträt des Kaisers zu schaffen. Rieser löste seine Aufgabe so zufriedenstellend, daß ihm von seiten Sr. Majestät ein längerer Studienaufenthalt in Rom ermöglicht wurde. In Italien verblieb er von 1861—63, sich hauptsächlich dem Studium der italienischen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts widmend.

Nach kürzeren Aufenthalten in Neapel, Assisi, Florenz, Loreto und Venedig hielt er kurze Rast in der Heimat, um dann nach Wien zurückzukehren, wo er bald als kirchlicher Maler und als Porträtist sich einen Namen machte.

Eitelberger erkannte die pädagogische Kraft, die in Rieser steckte, und berief ihn, gleichzeitig mit Jos. Storck, Ferd. Laufberger, Friedr. Sturm und Otto König, im Jahre 1868 an die neugegründete Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums, welche Stellung Rieser nach 20jähriger Tätigkeit im Jahre 1888 krankheitshalber verließ.



MICHAEL RIESER — TOD DES HL. JOSEPH

Karton von 1877 für ein Glasgemälde in der Kirche St. Epure zu Nancy. — Text unten

In der Künstlerschaft wie unter seinen zahlreichen Schülern erfreute sich Rieser großer Verehrung; er war ein hochgebildeter, feinsinniger Künstler, voll Wohlwollen und Güte im Verkehre mit den letzteren. Zu seinen hervorragendsten Schülern gehören die Maler Czech, Götzinger und Tapper; letzterer ist seinem Lehrer leider bald im Tode gefolgt. Die beiden Ersteren sind auf den Wiener Kunstausstellungen häufig vertreten.

Riesers zahlreiche Werke, die weit über die Grenzen Österreichs hinausgegangen, atmen tiefe, ehrliche Innerlichkeit und zeigen edle Linienführung und sattes Kolorit.

Von seiner Hand stammt eine stattliche Anzahl von Ölgemälden (Altarbildern), Kartons für Glasgemälde und Mosaiken, Kompositionen für Stickereien und eine große Anzahl vortrefflicher Porträts.

Die erste größere Komposition Riesers auf religiösem Gebiete, welche er noch während seines Studienaufenthalts in Rom in Öl gemalt hat, ist der »Abend vor Christi Geburt«, die auf einer Kunstausstellung zu Prag im Jahre 1865 großen Beifall fand und vom Kardinal Schwarzenberg erworben wurde. Graf Leo Thun sandte dem noch in Rom weilenden Künstler überaus anerkennende Worte für das ernste Streben und den schönen Erfolg, wie er sich in diesem Bilde dokumentierte.

In die ersten Jahre seines selbständigen

Schaffens auf religiösem Gebiete fallen dann: eine »Heilige Familie« für Erzherzog Franz Karl, den Vater Kaiser Franz Josefs, eine »Madonna« für den Fürstprimas von Ungarn, Kardinal Haynald, ein Altarbild »Herz Jesu« für eine Klosterkirche in Brünn und ein auf Kupfer gemaltes Tabernakelbild: »Salvator«, für die fürsterzbischöfliche Hauskapelle in Wien. Für einen, für die Weltausstellung in Paris im Jahre 1878 bestimmten Hausaltar malte er im Auftrag des Österreichischen Museums ein Ölbild: »Madonna mit dem Kinde«, ein Bild voll tiefer Innigkeit und prächtiger Farbenwirkung.

In der Folge wurde ihm aus seinem heimatlichen Tale, aus Zell am Ziller der schöne Auftrag, für das dortige Franz-Josef-Spital die Namenspatrone Sr. Majestät des Kaisers als Altarbild zu malen. Weitere Altarbilder schuf er für Eisgrub, Kladrub, Prag usw.

Für die malerisch gelegene Kirche in Hippach, auf dessen stillem Friedhofe Riesers Eltern neben denen des Kardinal Fürsterzbischofs von Salzburg, Dr. Katschthaler, begraben liegen, — mit welch letzterem ihn Jugendfreundschaft verband, — widmete er das prächtige Ölbild: »St. Anna mit Maria«, das Ganze von edelstem Stile und feinster Durchbildung in Form und Farbe (Abb. S. 67).

Aus der Zeit seines reifsten Schaffens stammen dann die großen Kompositionen zu zwei Glasfenstern in der Votivkirche in Wien. Das eine, von Kardinal Haynald gestiftet, stellt den heiligen Stephan dar, wie er die ihm vom Papste Sylvester II. übersandte Königskrone empfängt und auf welchem der Kardinal selbst sowie seine Eltern porträtgetreu dargestellt sind (Abb. S. 68). Das zweite Fenster ward von dem bekannten Wiener Kunstmäzen Baron Sina gestiftet und stellt im Hauptbilde den heiligen Hieronymus dar (Abb. S. 69). Der Oberteil des Fensters enthält eine Himmelfahrt Mariä und die Namenspatrone des Stifters und seiner Gemahlin. Diese beiden Arbeiten fallen in die Jahre 1875—1876.

Nach dem Tode des Prälaten des Schottenstiftes in Wien, des humanen Priesters Helferstorfer († 1881), wurde von seinem Nachfolger, dem Prälaten Hauswirth, der Beschluß gefaßt, zur Erinnerung an ersteren und zugleich zum Andenken an die Errettung aus der Türkennot im Jahre 1683 einen neuen Hochaltar zu errichten. Die Ausführung des Hochaltars wurde Heinrich Ferstel übertragen, der Jahre hindurch Bewohner des »Schottenhofes«, eines dem Kloster gehörigen Wohnhauses war. Ferstel hat mit diesem Hochaltar ein Meisterwerk der Renaissance-Dekoration



MICHAEL RIESER ST. JOSEPH

Karton von 1876 für ein Glasgemälde in St. Epure zu Nancy

Text S. 70

geschaffen, an welchem alle Kunsttechniken, die damals in Österreich durch den Einfluß des Österreichischen Museums und der großen Architekten jener Zeit zu neuer Blüte gelangten, in Verwendung gekommen sind. Die Komposition des Hochaltarbildes übertrug Ferstel dem ihm von gemeinsamem Studienaufenthalte in Rom her befreundeten Michael Rieser (Abb. S. 66).

Mit noch gesteigertem künstlerischem Empfinden hat Rieser mit diesem Bilde ein Werk geschaffen, welches den besten Schöpfungen moderner Kirchenmalerei an die Seite gestellt werden kann. Das Bild stellt die thronende Madonna mit dem Kinde dar, welcher Herzog Jasomirgott, umgeben von Heiligen, das Modell des Schottenklosters als Opfer darbringt. Es wurde von Neuhauser in Innsbruck in Glasmosaik ausgeführt.

Für die Gedenktafel am Grabe Marco d'Avianos in der Kapuzinerkirche in Wien malte er das Brustbild dieses Ordensbruders, welcher bekanntlich einen so bedeutenden Einfluß auf die Befreiung Wiens von der Türkennot im Jahre 1683 genommen hat.

Außer diesen bereits genannten Werken schuf Rieser mit nie rastender Arbeitskraft eine große Zahl von Kartons zu Glasfenstern, welche von der Kunstanstalt Geyling in Wien und von der Tiroler Glasmalereianstalt in Innsbruck ausgeführt wurden. So für das Kloster der Barmherzigen Schwestern in Krakau drei Glasgemälde mit Begebenheiten aus dem Leben des heiligen Vinzenz von Paula, ferner für die Franziskanerkirche in Wien und für die Stiftskirche in Zwettl und andere.

Auch für das Ausland war er tätig; von ihm rühren eine »Heilige Familie« und einige Heiligenbilder der Spitalkirche in Trier sowie 31 lebensgroße und 14 halblebensgroße Heiligengestalten in der Kirche Sainte-Épure in Nancy her. Es war einer der größten Kunstaufträge, der je einem österreichischen Meister aus dem Auslande zugekommen war. Wir bieten davon zwei Proben: »Der hl. Joseph mit dem Christkind« und »Tod des hl. Joseph« auf S. 70—71.

Schließlich seien noch zwei Werke seiner Hand erwähnt, welche er schon hochbetagt mit ungetrübtem koloristischen Empfinden geschaffen hat, die größeren Ölgemälde »Heilige Familie« und »Tod der hl. Anna«. Das erstere fand durch eine Reproduktion der »Photographischen Union« in München weitere Verbreitung (Abb. S. 65).

All diese reiche künstlerische Arbeit leistete Rieser im Kampfe mit einem schweren, schon während seiner Studienzeit in Rom begonnenen Leiden, einer Nervosität der Hände als Folge einer Malariaerkrankung, die ihn Zeit seines Lebens nicht losließ. Nur seine tiefe Religiosität, sein starker Wille, zur Verherrlichung der Kirche und ihrer Glaubenshelden das Seinige beizutragen, ließ ihn dieses Hemmnis überwinden.

Allsommerlich suchte er mit seiner Familie Erholung in den Bergen und an den Seen der Steiermark oder des Salzkammerguts. Aber auch diese Mußezeit wurde mit Anfertigung zahlreicher landschaftlicher Studienblätter ausgefüllt.

Rieser besaß neben der größten Sicherheit in der Darstellung der menschlichen Figur ein feines Gefühl für landschaftliches Beiwerk und edelgeformte landschaftliche Hintergründe. Hiefür hat er sich in Italien geschult, wie seine zahlreichen Skizzenbücher dartun, die die einfach edlen Landschaftszüge aus der Umgebung Roms, aus Umbrien und aus Toskana enthalten.

Mit Rieser starb ein ausgezeichneter Künstler und ein edler Mensch, man wird ihn in der Geschichte österreichischer Kunst stets mit Ehren nennen.



ALTE PFARRKIRCHE IN GARMISCH
Text S. 73



H. GIBORG

PFERDEGRUPPE

XI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast München 1913



DIE WANDMALEREIEN IN DER »ALTEN KIRCHE« ZU GARMISCH

Von FRANZ X. BOGENRIEDER, Garmisch

Mit 12 Originalaufnahmen von Adalb. Mayer, Kaplan in München-Neuhausen

(Abb. S. 72—82)

Beschattet vom waldreichen Kramergebirge, liegt an der nördlichen Peripherie des Marktes Garmisch am linken Ufer der Loisach die sog. »alte Kirche« (Abb. S. 72 u. 73). In ihrem ältesten Teile, dem als Kampanile erbauten Turme, in die romanische Zeit zurückblickend und in der Gotik von 1300—1522 mehrfachen baulichen Umwandlungen und Vergrößerungen[1]) unterworfen, mußte sie im Jahre 1733, neuerdings zu klein, einer geräumigeren Spätbarockkirche inmitten des Marktes Platz machen. Seit dieser Zeit stand die Mutter der Werdenfelser Kirchen ziemlich unbeachtet beiseite und konnte noch froh sein, daß sie der zweimaligen drohenden Gefahr des Abbruches entging. Da kam sie im Sommer des heurigen Jahres durch die unschätzbaren Werte für die Kunstgeschichte speziell Altbayerns, die sie unter etwa 16 Tünchschichten verborgen einer verständigeren Zeit bewahrte, bei den Einheimischen und mehr noch bei den kunstkennenden Fremden wiederum zu hohen Ehren.

Schon im Jahre 1878 waren im Chore der Kirche verschiedene Gemälde bloßgelegt, mit Ausnahme eines einzigen aber (s. u.) im selben Jahre noch zugetüncht worden.

Gelegentlich der Innenrestauration der Kirche im Jahre 1911 wurden nun auch an der Nordwand des Langhauses Spuren von Gemälden aus der gotischen Zeit gefunden. Probeweise Schürfungen ergaben eine fast vollständige Bemalung dieser Seite, deren Freilegung und Konservierung mit Hilfe und im Einverständnis des K. Generalkonservatoriums der Münchner Kunstmaler Franz Haggenmiller übertragen erhielt und zur vollsten Zufriedenheit zur Ausführung brachte. Was dabei an Bildern zutage gefördert wurde, zählt nach dem einstimmigen Urteile erster Kenner in der bayerischen Kunstgeschichte mit zu den gediegensten und besterhaltenen Gemälden ihrer Zeit.

Gleich beim Eintritt in die Kirche grüßt uns zunächst der Türe die gewaltige Figur des hl. Christophorus (Abb. S. 74). Mit ihren sieben Metern beansprucht sie fast die ganze Höhe der Kirche. Ihr Gewand ist die Fürstentracht (keine Frauenkleider!) des beginnenden Mittelalters. Ein schweres Brokatuntergewand, das uns mit seiner kreisförmigen Damastierung fast noch zur romanischen Zeit zurückführen möchte, in der Mitte von einem schmalen Gürtel (charakteristisch ist das Fünfblatt) zusammengehalten, umfließt die ganze Gestalt von oben bis unten. Über dieses Untergewand ist ein schwerer Purpurmantel geworfen, während Schultern und Brust von dem verbrämten Fürstenkragen bedeckt sind. Der Beachtung wert sind die beiden Schließen an Gürtel und Kragen. Auf dem linken Arm trägt Christophorus das in sitzender Stellung zwei Meter große, segnende Christuskind, das hier noch mit langem Gewande angetan ist. Die Rechte stützt sich auf einen mächtigen Stamm, ein sicheres Argument gegen jene Kunstfreunde, deren frommer Sinn, irregeleitet durch das bartlose Gesicht und das reiche, wallende Haar, in dem Bilde ein Madonnenbild erblicken wollte. »Dieses Christophorusbild dürfte«, meint Dr. Rich. Hoffmann, »von den monumentalen Kunstobjekten Bayerns am weitesten zurückgehen und dann den Reigen anführen der in der späteren Zeit häufig gewordenen Christophorusdarstellungen



ALTE PFARRKIRCHE IN GARMISCH
Innenansicht — Text nebenan

[1]) Die hübschen, in ihrem Aufbau wirkungsvollen Barockaltäre tragen die Jahreszahl 1671 (Abb. S. 73).

sowohl im Innern wie am Äußern der Kirche.«

Die genauere Datierung dieser Kolossalfigur ist freilich nicht leicht, immerhin dürfte es den angegebenen Merkmalen am ehesten entsprechen, ihre Entstehung in die Zeit von 1330—1350 zu verlegen. Ein Vergleich mit den übrigen Gemälden läßt uns sofort eine große Verschiedenheit in der Darstellung des Figürlichen erkennen und gemahnt uns, zwischen die Christophorusdarstellung und die an Alter ihr zunächst stehende Bilderserie eine Malpause von 60—70 Jahren einzuschieben.

Um diese Zeit (1390—1410) sind die sechs kleinen und acht großen Darstellungen aus der Leidensgeschichte des Herrn anzusetzen (Abb. S. 75), die unter geschickter Mitbenützung der kleinen frühgotischen Fensterleibungen trefflich zwischen und unter diese einkomponiert wurden.

In diesen Leibungen sind miniaturartig und in sinnig, manchmal naiv gehaltener Weise im Rahmen eigentümlicher Vierpässe untergebracht: Der Einzug in Jerusalem, die Fußwaschung, das letzte Abendmahl (erstes Fenster), die Erscheinung an Maria Magdalena am Ostermorgen, die Himmelfahrt, die Geistessendung (zweites Fenster).

Die starke Seite des Künstlers, der mit diesen Stationsbildern eine einheitliche, umfangreiche Arbeit geschaffen hat, liegt auf dem Gebiete der dargestellten Architektur. Architektonisch teilt er sich seinen Raum ein, in dem er dann die einzelnen figürlichen Darstellungen, durch zierlich gewundene Säulchen und Pilaster von stilisiertem Marmor räumlich getrennt und mit spitzbogigen, gotischen Friesen bekrönt unterbringt.



ST. CHRISTOPHORUS, WANDGEMÄLDE IN DER ALTEN PFARRKIRCHE ZU GARMISCH
Text S. 73

Das erste größere Bild zeigt uns Christus am Ölberg und die Heilung des Malchus. Der Maler kann es sich nicht versagen, etwas Humor in die ernste Szene zu bringen. Leider aber hat dieses Bild ebenso wie auch die Christophorusdarstellung (und in ähnlicher Weise das Kreuzwegbild durch den Kanzeleinbau, s. u.) gelegentlich der Einwölbung im Jahre 1522 durch das Aufsetzen der Gewölbekonsolen und die aus ihnen strebenden Gewölberippen etwas stark gelitten. Dieser Umstand veranlaßt mich auch entgegen anderen Behauptungen daran festzuhalten, daß im genannten Jahre bereits die erste Übertünchung stattgefunden habe.

Instruktiver sind die folgenden Bilder, die sämtlich zwei, ja sogar vier Darstellungen unter einem Rahmen vereinigen. So sehen wir auf dem Bilde von der Dornenkrönung (Abb. S. 76), das sich übrigens durch besonders zarte Architektur hervortut, nicht nur den Heiland, der gemäß Luk. 22, 64 einen Schleier vor dem Ange-



NEUAUFGEDECKTE WANDGEMÄLDE IN DER ALTEN PFARRKIRCHE ZU GARMISCH IN OBERBAYERN
Text S. 73—76

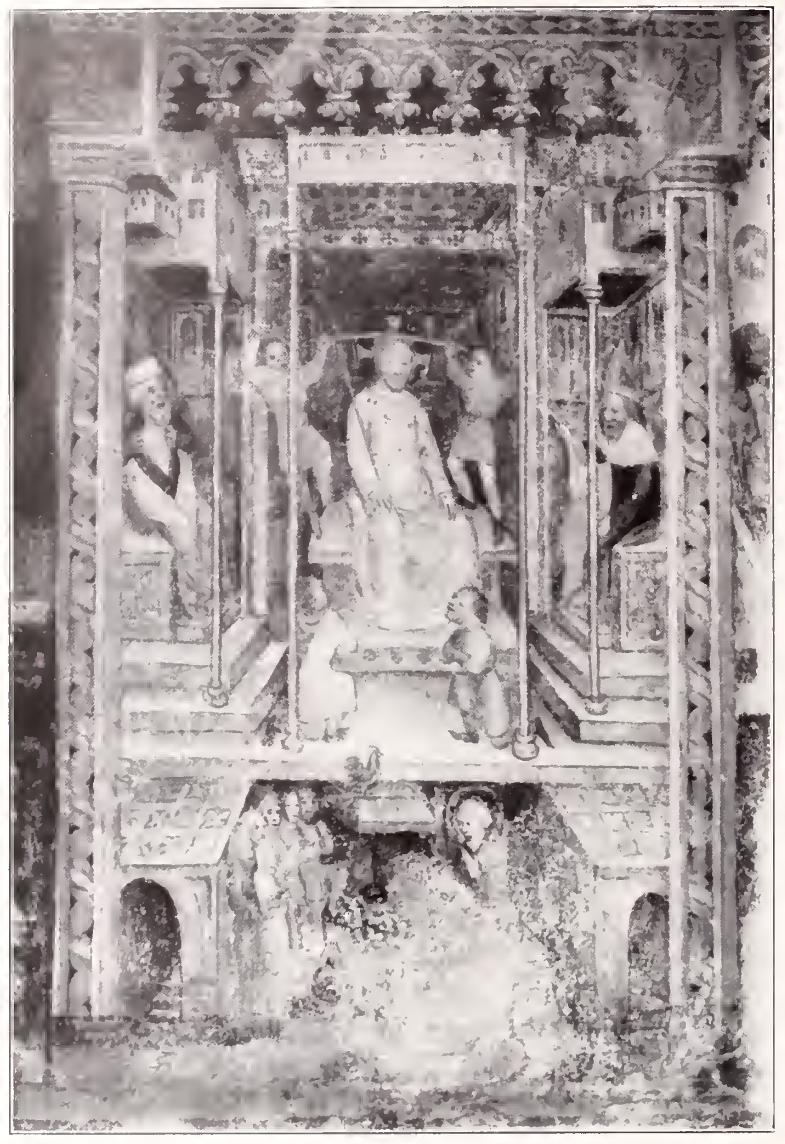
sichte trägt und von den Henkersknechten gekrönt und verhöhnt wird, sondern gleichzeitig, wenn auch unhistorisch, den Hohenpriester, der sich die Kleider zerreißt, neben einem weiteren Vertreter des Hohen Rates. Überdies können wir durch zwei gedeckte Aufgänge in den Gerichtshof hinuntersteigen, wo eben der hl. Petrus gegen den Meister die Hand zum Schwur erhebt, während sich über dem Wachtfeuer der Hahn krähend streckt. Ebenso können wir bei Abbildung S. 77 oben den Heiland von der Geißelstube durch eine enge Pforte über eine Stiege hinabbegleiten zum Ecce-homo-Bild. Ein Wappen über der Pforte ist hier vielleicht der einzige Hinweis auf den sonst unbekannten Künstler. Das Kreuzwegbild (Abb. S. 77 unten) führt uns in mittelalterliches Leben: Fliegende Banner, starrende Lanzen, Kriegsknechte mit Schweizerhelmen, im Hintergrunde eine mittelalterliche Stadtbefestigung, von deren Haupttor der hl. Martin, der Patron der Kirche, friedlich niederschaut. Auf die Kreuzigungsgruppe, die von der im Mittelalter so beliebten gewöhnlichen Darstellung nicht viel abweicht, folgen Kreuzabnahme, Beweinung (Abb. S. 78) und Auferstehung (Abb. S. 79) mit interessant gelösten perspektivischen Überschneidungen.

Überhaupt scheint mir der Künstler für seine Zeit zeichnerisch nicht übel gearbeitet zu haben[1]). Im Gegenteil sind Komposition und Darstellung bei einem ziemlichen Reichtum an Figuren frisch und flott. Auch manchen individuellen Zug in der Zeichnung werden wir entdecken können.

Maltechnisch heben sich aus dem offenbar mit Absicht gewählten und heute noch ebenso frischen dunklen Hintergrunde die in abwechslungsreichen, aber zarten Farben gehaltenen Gewandstücke wie die der Zeit entsprechend karg bemessenen Fleischteile weich und mild ab. Gewandung und Haltung der Personen, beispielsweise bei Kreuztragung und Kreuzabnahme, verweisen notwendig in die oben angegebene Zeit beginnender guter Hochgotik. Die Malschulen von Tirol und München, die eben zu ihrer Blüte aufstiegen, reichen sich hier die Hand wie auch der Einfluß der großen Heeresstraße unverkennbar ist, die an Garmisch vorbei über Mittenwald und Bozen nach dem sonnigen Italien zog und von dort her manchen fremdartigen Gedanken mitbrachte.

Zeitlich von den geschilderten Gemälden wenig verschieden — man kann an 10—15 Jahre denken — sind die Darstellungen, welche den freien Raum zwischen St. Christophorus und den Stationsbildern füllen mußten: Der hl. Bischof Erhard in reicher kirchlicher Gewandung (Abb. S. 80) und für das Studium

[1]) Vergleiche dagegen den Aufsatz in dem tägl. Unterhaltungsblatt z. Fränkischen Kurier Nr. 248.



DORNENKRÖNUNG UND PETRI VERLEUGNUNG
Text S. 74

St. Korbinian und St. Sigismund finden. Den oberen Teil des Schildbogens füllt ein gut aufgefaßtes und tüchtig zur Darstellung gebrachtes Schutzmantelbild (Abb. S. 82).

Indes brach allmählich die neue Geschmacksrichtung an. Zwar zeigt das Gewölbe von 1522 noch gotische Rippenfiguration, doch besitzt es nicht mehr die Strebekraft der Hochgotik. Es ist schwach und gedrückt. Für Zeichnung und Farbe des beginnenden 15. Jahrhunderts mangelt jetzt bereits das Verständnis und so ist es möglich, daß von den herrlichen Bildern im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts schon große Stücke dem rohen Hammer zum Opfer fallen, während sich der übrige größere Teil unter schützende Tünche flüchten muß.

Eine Anna selbdritt im östlichen Scheidebogen des Langhauses muß nun der Kirche und dem Volke einen Ersatz für die vergangene Herrlichkeit bieten. Sie steht bereits im Zeichen der einsetzenden Frührenaissance, zeigt aber, wenn auch etwas realistisch und breit gehalten, doch manchen Sinn für Körperschönheit. Datiert ist sie: 1523. Paulus Traber (Täber?), vermutlich der Name des sonst nicht hervortretenden Künstlers.

Noch immer liegen große Felder unbearbeitet da; denn

der liturgischen Kleidung von hohem Interesse; eine alleinstehende Kreuzigungsgruppe (Abb. S. 81) über den thronenden Päpsten Urban V. (1362—70) und Gregor (X? 1271—76), welche dem Volke die Heiligtümer von Lateran und St. Peter zur Verehrung darbieten.

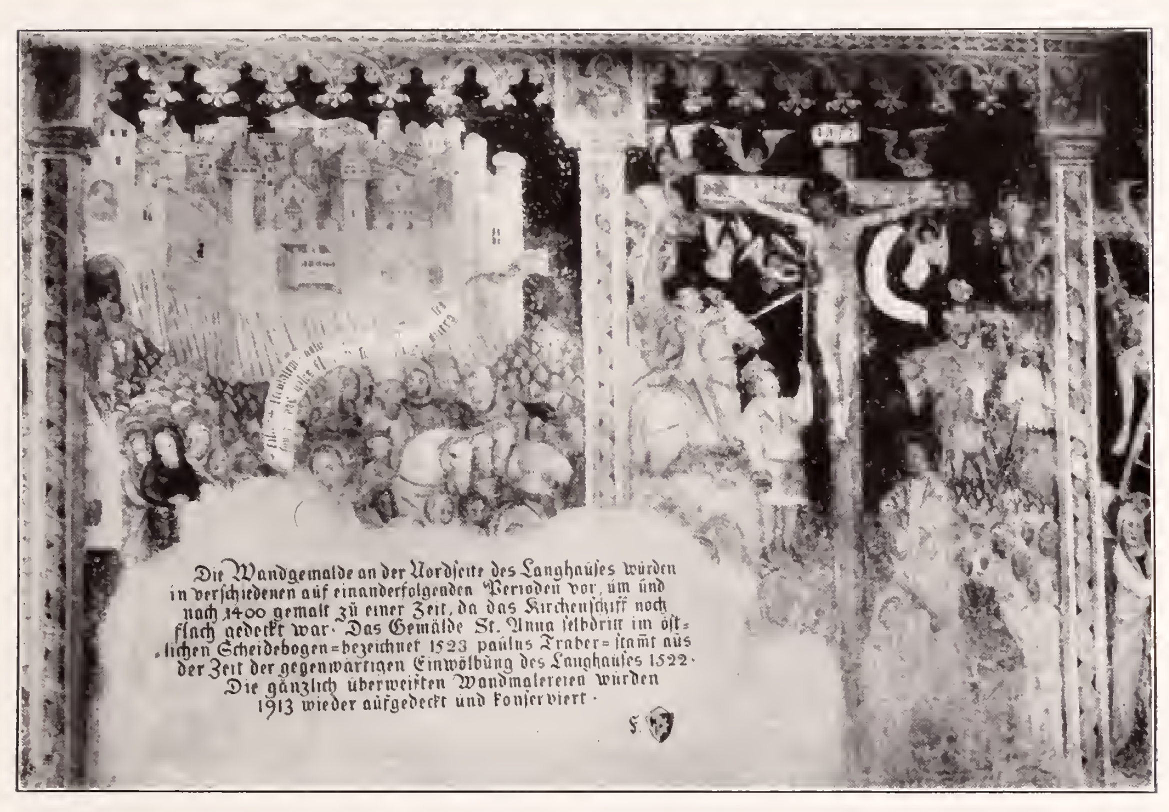
Noch später, vielleicht um 1450—60, ist die Ausmalung des Chores anzusetzen, die wohl gleichzeitig mit dessen Einwölbung (das Langhaus hatte bis 1522 Flachdecke) vorgenommen wurde. Das noch erhaltene Bild ist im Jahre 1893 von L. v. Kramer in ziemlich freier und subjektiver Weise, wie mir scheint, restauriert worden. Über dem Sakramentshäuschen erhebt sich ein Gnadenstuhl (in den oberen Partien manches ergänzt), zu dessen Seite wir die beiden Freisinger Patrone:

auch die Flächen seitwärts des Triumphbogens zeigen reiche Bemalung (vermutlich handelt es sich um Christus und die zwölf Apostel; Jüngstes Gericht?) und es ist nicht einzusehen, daß ihr Wert für die bayerische Kunstgeschichte ein geringerer sein soll als die bereits aufgedeckten, die in Fachkreisen so bedeutendes Aufsehen verursacht haben. Möge darum auch diesen Schätzen alsbald der Tag kommen, daß sie aus ihrem mehrhundertjährigen Dornröschenschlaf geweckt werden! Das beklemmende Gefühl legt sich auf die Brust pietätvoller Besucher unseres Gotteshauses, so ehrwürdige Zeugen einer glaubensinnigen und kunstliebenden Vergangenheit unter eintöniger Hülle grausam verborgen und der Gefahr endgültigen Untergangs ausgesetzt zu wissen.



CHRISTUS VOR PILATUS. GEISSELUNG, ECCE HOMO

Text S. 75



KREUZTRAGUNG. JESUS AM KREUZE

Text S. 75



KREUZABNAHME UND BEWEINUNG IN DER ALTEN KIRCHE ZU GARMISCH
Text S. 75

ZU DÜRERS »MELANCHOLIE«

Von Dr. J. A. ENDRES

Dürer war selbst nicht Philosoph. Er hat in der Schule nur »schreiben und lesen« gelernt, und mit seinem Latein war es herzlich schlecht bestellt. Des ungeachtet hat der große und tief veranlagte Künstler in seiner »Melancholie« ein Werk geschaffen, das auch Philosophen zu denken gibt und die Zunft der Kunsthistoriker zwingt, auch einmal ihre philosophische Ader springen zu lassen. Denn, daß es sich hier um eine Art philosophischen Bekenntnisses handeln muß und sei es auch nur um die skeptische Resignation, »daß wir nichts wissen können«, kann kaum bestritten werden. Bei der Erklärung und geschichtlichen Würdigung des Stiches besteht nun aber, gerade weil Dürer selbst nicht Philosoph war, die Aufgabe, in der Gedankenwelt seines Bekanntenkreises, in der Literatur seiner Zeit und wenn notwendig in einem speziellen Literaturprodukt jene ideellen Motive aufzuweisen, als deren wahrscheinlicher Ausdruck der berühmte Stich vom Jahre 1514 sich darstellt. In meiner Abhandlung »Albrecht Dürer und Nikolaus von Kusa« (Die christl. Kunst, 9. Jahrg. 1912/13, Heft 2 bis 4) habe ich das versucht und zu erkennen gegeben, daß es möglich ist, auf eine gute Strecke Weges der Erklärung Paul Webers zu folgen, sofern er nämlich Dürer ein vor ihm schon lange bekanntes Thema, die freien und mechanischen Künste, bearbeiten läßt. Dann aber bleibe in dem Stiche ein unaufgelöster Rest von Symbolen übrig, zu dessen Interpretation die Spekulationsweise des Nikolaus von Kues — auf ihn hatte meines Wissens in diesem Zusammenhange noch niemand hingewiesen — frappante Analogien darbiete. Überhaupt aber gewinne die ganze Darstellung im Lichte dieser Spekulation nicht wenig an Verständlichkeit.

Mein Deutungsversuch hat in interessierten Kreisen nicht nur Aufmerksamkeit, sondern — es kann das vielleicht ohne Selbstüberhebung gesagt werden — vielfach auch Anklang gefunden. Besonders erfreulich war mir in diesem Falle die Zustimmung philosophisch orientierter Beurteiler. Eine derartige Zustimmung, und zwar unbeabsichtigter und daher um so wertvollerer Art, liegt auch in einem Werk der neuesten philosophischen Literatur vor. Auf die einschlägige, leicht zu übersehende Stelle aufmerksam zu machen, ist der Zweck dieser Zeilen. Ich glaube durch diese Mitteilung Freunden der Dürerschen Kunst und vielleicht auch Kunsthistorikern einen kleinen Dienst zu erweisen.

Es soll indes nicht verschwiegen werden, daß meine Deutung auch kritischen Bedenken begegnete. Solche äußerte der nicht genannte Verfasser von »Dürers schriftlichem Nachlaß« in den Historisch-politischen Blättern (München 1913, Bd. 152, S. 288). Zwar lehnt er

meinen Erklärungsversuch nicht gänzlich ab. Ein wichtiger Gedanke, der gerade durch meine Deutung kräftiges Relief erhält und der sich gegen die Trilogie- und Temperamentshypothese wendet, wird auch von ihm anerkannt, nämlich, daß die beiden Stiche Melancholie und Hieronymus im Gehäus — der hl. Hieronymus wird von der Kunst immer als Kardinal charakterisiert — auf die weltliche und geistliche Wissenschaft gehen. Er erhebt aber das Bedenken, daß die Werke von Nikolaus von Kues 1514 zu Paris erschienen und nun Dürer in dem gleichen Jahre auch schon die beiden Kupfer fertiggestellt haben soll, und er vermißt den Beweis dafür, daß in der Bibliothek des Humanisten Pirkheimer, des bevorzugten Freundes von Dürer, die Werke des Kusaners sich tatsächlich fanden. Das mögen Schwierigkeiten sein, die meiner Hypothese entgegengehalten werden. Aber wie man mit Rücksicht hieraufvon »bedeutenden inneren Widersprüchen« in meinen Ausführungen reden kann, ist mir nicht einleuchtend. An einer Umfrage bei Forschern über die Bibliothek von Pirkheimer und ihren Bestand habe ich es nicht fehlen lassen. Übrigens kann auch irgend ein anderer Freund Dürer zu den beiden Blättern veranlaßt haben. Die andere Schwierigkeit, wie Dürer in demselben Jahre bereits seine Stiche vollenden konnte, in welchem die neue Ausgabe der Kusanischen Werke zu Paris erfolgte, habe ich ebenfalls erwogen. Aber anbetrachts der großen Produktivität Dürers in der fraglichen Zeit erscheint die Möglichkeit einer solchen Leistung nicht ausgeschlossen, auch wenn die Werke Kusas erst im Spätjahr 1514 von Paris nach Nürnberg kamen. Dann ein letzter und, wie es scheinen soll, gewichtigster Grund: »Endlich hat es in jedem Zeitalter Vorstellungen gegeben, welche die schriftstellerische oder künstlerische Einbildungskraft in gleicher oder doch ähnlicher Weise erregen, ohne daß notwendig eine Wechselwirkung zwischen beiden gefolgert werden müßte.« Allein hiemit bewegt sich mein Kritiker nicht nur auf dem Boden allgemeiner Wendungen, sondern er dürfte auch die wesentliche Aufgabe jeder ikonographischen Deutung verkennen, aus den sonstigen geistigen Produkten der Zeit den Inhalt eines Erzeugnisses der Kunst herauszustellen. Es hätte eine positive und dankenswerte Kritik bedeutet, wenn der Verfasser es unternommen hätte, aus den Literaturdenkmälern der Humanistenzeit Dinge wie den Kreisel oder den Block mit den Polygonen, besser, als von mir geschehen, zu erklären. Gerade dafür finden sich eben wie überhaupt für die Aufhellung des spezifischen Sinnes der ganzen Darstellung bei Nikolaus von Kues die von mir hervorgehobenen merkwürdigen Anhaltspunkte



AUFERSTEHUNG IN DER ALTEN KIRCHE ZU GARMISCH
Text S. 75



DER HL. ERHARD. WANDGEMÄLDE IN GARMISCH
Text S. 76

Daß jemand, der mit der Geschichte der Philosophie und mit der Denkweise des berühmten Kardinals von Kues vertraut ist, durch die Dürersche Melancholie sich unwillkürlich an die eigenartige Spekulation dieses Philosophen aus der Humanistenzeit erinnert fühlen kann, dafür ist ein überraschender Beweis das im Sommer dieses Jahres erschienene Werk des Greifswalder Philosophen Hermann Schwarz, »Der Gottesgedanke in der Geschichte der Philosophie«, Heidelberg, 1913. Der Verfasser, welcher von meiner Abhandlung in der Christlichen Kunst, als er sein Werk schrieb, noch keine Kenntnis hatte, äußert sich auf Seite 464 in folgender Weise:

»Von Albrecht Dürer gibt es ein Bild »Melancholie«. Ein schöner Engel sinnt mit düsterem, schwermütigem Antlitz, zu Füßen das abgehetzte Windspiel des Gedankens. Mit dem großen Geheimnisse der Welt hat er sich abgequält, nach fruchtloser Mühe scheint sein Denken zu ermatten. Und doch ist er schon, ohne es zu wissen, auf der Spur des Geheimnisses. Wie verloren spielt seine Hand mit einem Zirkel, und neben ihm, unter einer Wage, sitzt ganz vertieft ein kleiner Genius, der auf seiner Tafel eifrig zählt und rechnet. Das paßt auf die Philosophie des Kusaners. Der melancholische Engel ist seine »docta ignorantia«, die negative Lehre des Pseudodionysius, die sich aller bejahenden Urteile über Gott begeben will. Der kleine in Zählen und Messen versunkene Genius ist das Symbol der Mathematik, der geometrischen Methode, die bald in raschem Siegeszuge den Menschen zum Herrscher der Natur und Meister ihrer Rätsel machen sollte. Halb noch wie im Traume faßt auch des Kusaners Hand nach dem Zirkel. In ihm blitzt zum ersten Male die Idee auf, daß Mathematik der Stein der Weisen, der gewaltige Kristall sein könne, über dem in Dürers Bild die Zeichen des Himmels erscheinen. Nikolaus will sich das Wesen Gottes, in das er soeben blinzelnd geschaut, mit Mathematik verdeutlichen. Er richtet das Ziel arithmetischer und geometrischer Betrachtungen ohne weiteres, unmittelbar auf das höchste, unendliche Geheimnis. Nach ihm griff man mit Mathematik zunächst den endlichen Dingen ins Herz und schuf die neuen Wissenszweige der mechanischen Physik, bis, mit reicheren Denkmitteln ausgerüstet, dann wieder Spinoza das Thema des genialen Kusaners, die Anwendung mathematischer Erkenntnis auf Gott, aufnimmt. — Was unser Denker dialektisch über Gott gefunden, wirkte wohl auf ihn selbst mehr überraschend als überzeugend. Es geistig zu durchdringen, bediente er sich des Schlüssels mathematischer Symbole.« Und nun geht der Verfasser im einzelnen auf jene mathematischen Symbole ein, die ich im Umkreise der

Hauptfigur auf dem Dürerschen Stiche nachzuweisen versucht habe. H. Schwarz Zeugnis von dem Dürerschen Blatt: »Das paßt auf die Philosophie des Kusaners« deckt sich mit dem Grundgedanken meiner Erklärung. Ich schlage diese von einem Philosophen stammende Äußerung hoch an. Aber nicht minder das von anderer hochgeschätzter philosophischer Seite kommende Urteil über meine Deutung, sie sei geeignet, den bisherigen Fragen und Zweifeln ein Ende zu machen; denn es sei mir gelungen, sowohl in den Schriften als namentlich auch in dem Vorwort zu den Schriften des Kardinals von Kues so zahlreiche Beziehungen zu den beiden in Betracht kommenden Stichen Dürers, insbesondere zur Melancholie, aufzuweisen, daß diese sich als eine zusammengedrängte Illustration der Kusanischen Gedanken darstellt (»Bayer. Staatszeitung« 1913, Nr. 45). Ein weiterer Fachgenosse urteilt im »Archiv für christliche Kunst« (1913, Nr. 7): »Der Schlüssel des Verständnisses der beiden Dürerschen Stiche Melancholie und Hieronymus im Gehäuse ist gefunden«. Daraus darf ich wohl die Hoffnung ableiten, daß trotz der geltend gemachten Schwierigkeiten eine gütige Zukunft meine Deutung nicht gänzlich ad acta legen werde.



CHRISTUS AM KREUZ. — DIE PÄPSTE URBAN UND GREGOR
Text S. 76

WALDMÜLLER-DENKMAL

(Abb. S. 83)

Nun hat Wien eine alte Ehrenschuld getilgt. Im Rathauspark, den bereits das Doppeldenkmal Strauß-Lanner ziert und der auch im nächsten Jahre das Lessing-Denkmal erhalten soll, ist soeben das Monument für den großen Wiener Maler, den genialen Natur- und Sittenschilderer Ferdinand Waldmüller enthüllt worden. Von all den Malern, denen man bisher in Wien Denkmäler gesetzt hat — Makart, Canon, Schindler, Alt —, so hoch man diese Künstler auch bewerten mag, hat keiner die überragende Bedeutung für die Entwicklung der bodenständigen Wiener Kunst, wie Ferdinand Waldmüller, dieser in sich gefestigte Meister, war keiner von so tiefgreifendem und nachwirkendem Einflusse wie er, der im Vormärz wurzelnd, auch heute noch von bahnbrechender Frische ist. Waldmüller war es, der beispielsweise die große Erfindung der Freilichtmalerei, auf die sich unsere Tage so viel zugute tun, vor mehr als einem halben Jahrhundert schon gleichsam als etwas Selbstverständliches zu seinem Kunstprinzip erhoben, er ist ein mächtiger Anreger für alle späteren Richtungen gewesen und ist es auch für die neuesten geblieben. Es war also sicherlich hohe Zeit, daß man sich dieser Dankespflicht entledigte Die Stadt Wien hatte den als Maler wie als Plastiker bereits vielfach bewährten Künstler Josef Engelhart mit der Ausführung des Denkmals betraut, der seine Aufgabe mit der liebevollsten Versenkung in das Thema und mit hoher technischer Vollendung gelöst hat. Wer Engelharts Denkmal für Ferdinand Waldmüller genau betrachtet hat, der kennt den Mann und sein Wesen erschöpfender, als wenn er dreißig Monographien über ihn gelesen hätte. Der künstlerische wie der menschliche Charakter scheinen rein und deutlich ausgeprägt. Man sieht Waldmüller aus schneeig weißem Laaser Marmor herausgeholt, bei seiner Arbeit, wie er eben in ein Studienbuch skizziert, das er gegen das linke Knie gestützt hält. Die rechte Hand mit dem Stift ist in

einer glücklich der Natur abgelauschten Zeichnerbewegung zurückgezogen. Mit prüfendem Auge betrachtet er das begonnene Werk. Er ist etwa fünfzigjährig porträtgetreu dargestellt. Sein scharf profiliertes bartloses Antlitz sprüht von Geist, Willen und Leben. Neben dem Künstler lehnt ein junges Bauernmädchen, ein reizendes Geschöpf, das ihm forschenden und neugierigen Blickes, fast ein wenig kritisch prüfend, bei seiner Arbeit zusieht. In den Armen hält es ein zappelndes Kind, das mit echt wienerischer Charme empfunden ist. Die Gesamtgruppe ist von einer köstlichen, natürlichen Ungezwungenheit und von großem, überaus sympathisch anmutendem Reiz. In den Gesichtszügen der Hauptfigur und des Mädchens geht Engelhart den feinsten Details nach, während die Gewandung und die Nebendinge mit aller Einfachheit behandelt sind. Der Künstler hat das Denkmal auf einen hübsch gearbeiteten zylindrischen Sockel gestellt, der wieder auf einer quadratischen Plinthe aus hellem italienischem Granit aufruht. Als Inschrift trägt der Sockel lediglich die Worte: Johann Ferdinand Waldmüller 1793—1865. Die Aufstellung des Denkmals in einem Rondell alter Bäume, die aus dem Buschwerk aufragen, ist eine sehr glückliche und löst eine prächtige Wirkung aus. Der Wiener Rathauspark, eine der schönsten Gartenanlagen Wiens, hat mit Engelharts Waldmüller-Denkmal eine ebenso wertvolle, wie künstlerisch vornehme Zierde erhalten. Rich. Riedl

ARCHITEKT FRANZ BAUMANN

Von Konservator Dr. RICH. HOFFMANN

Was uns Werke vergangener kirchlicher Kunst so anziehend macht und auf unser ganzes Empfinden eine nachhaltige Wirkung ausübt, das sind der Sinn für das Zweckmäßige, der feine Takt in dem Einhalten der gebotenen Grenzen, die Sicherheit in der Auswahl der Mittel zur künstlerischen Gestaltung in der Gesamtheit wie in den Details. Diese Richtpunkte im Schaffen vergangener Kunst haben von selbst die hauptsächlichsten Mängel ferngehalten, die moderner Kunsttätigkeit bis in unsere Tage herein anhafteten und teilweise heute noch anhaften.

Ein Hauptfehler war bis in die jüngste Zeit herein die Schablone, das Wort in seinem weitesten Sinne aufgefaßt. Schablone in architektonischen Gestalten: eine einfache Dorfkirche entpuppte sich nicht selten als eine Miniaturausgabe einer großen romanischen oder gotischen Kathedral- oder Klosterkirche, also keine Spur von Anpassung an die gegebenen Verhältnisse, an den Zweck des Baues, an den Ort und die landschaftliche Umgebung. Schablone in der Dekorations- und Ausstattungskunst: kein fein berechnetes Abwägen in der Verteilung farbiger Effekte bei dekorativen Malereien, Härte, Gleichmäßigkeit und Monotonie der Schablonierungen bei Bildhauerarbeiten, verletzende Scharfkantigkeit in den Konturen, nirgends die malerische Unregelmäßigkeit und weiche Fülle der Handarbeit in Form und Farbe.

Dieses für die lebende Kunst eine Stagnation bedeutende Gebaren hatte naturgemäß Ideenarmut und Phantasielosigkeit



WANDGEMÄLDE IN DER ALTEN KIRCHE ZU GARMISCH
Text S. 76



JOSEF ENGELHART (WIEN) FERDINAND WALDMÜLLER

Denkmal im Wiener Rathauspark, aufgestellt 1913. — Text S. 81

im künstlerischen Gestalten zur Folge. Es berührt daher doppelt angenehm, wenn in unseren Tagen da und dort kirchliche Neuschöpfungen sich zeigen, die in leiser Anlehnung an die Werke vergangener Kunst und in dankbarem Aufgreifen jener eben geschilderten großen Momente alter Kunst als selbständige Leistungen sich behaupten.

Nach jener üblen Zeit, die unsere Städte und vor allem unsere Dörfer mit öden, sklavischen und noch dazu eingebildeten Nachahmungen früherer Stilperioden beglückte, begrüßen wir solch frei und selbständig durchgeführte Leistungen besonders freudig. Und das um so mehr, als sowohl bei kirchlichen Neubauten, als auch bei Restaurationen schon vorhandener Kirchen leider Gottes jenes gekünstelte Gebaren im pseudo-romanischen und pseudo-gotischen Sinne, oder auch in nicht selten mißverstandener Renaissance selbst jetzt noch nicht vollständig überwunden ist. Wenn auch in denjenigen Stilarten, die uns zeitlich und unserem Empfinden nach näher liegen, wie Barock und Rokoko, die in diesem Charakter schaffende Gegenwartskunst im allgemeinen glücklicher gestaltet hat, so wird das künstlerisch geübte und deswegen auch scharfe und empfindliche Auge doch auch bei solchen neuen Barock- und Rokokokirchen da und dort auf Motive stoßen, die dem Wesen des Barock- oder Rokoko in dieser oder jener Nuancierung völlig fremd sind und daher auch den harmonischen Gleichklang stören.



FRANZ BAUMANN — KATH. PFARRKIRCHE IN LUDWIGSMOOS

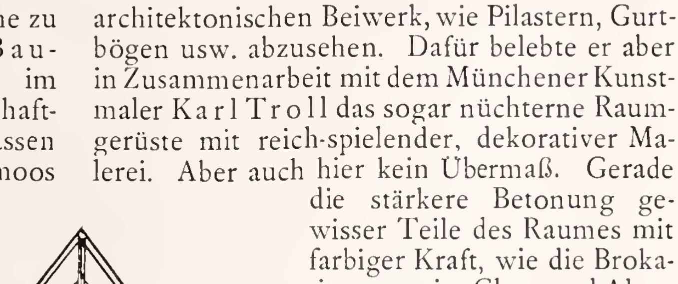
Südwestansicht. Vgl. Abb. unten und nächste Seite. — Text S. 85



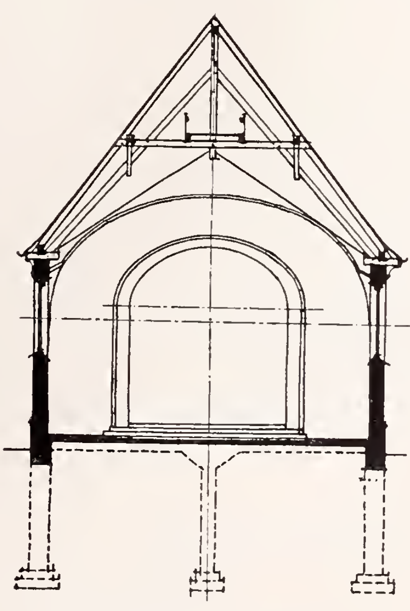
FRANZ BAUMANN — KATH. PFARRKIRCHE IN LUDWIGSMOOS

Text unten

In der hübschen katholischen Pfarrkirche zu Ludwigsmoos hat Architekt Franz Baumann-München einen einfachen Bau im engen Anschluß an die schlichten, landschaftlichen Reize der Umgebung erstehen lassen (Abb. S. 84—87). Das flache Donaumoos verfügt über nur bescheidene Naturschönheiten. Sie liegen vor allem in dem zarten Grün der Birkenbestände, in dem Saftgrün der von Kanälen durchzogenen Wiesen, in den Licht- und Lufteffekten, die durch Nebel und Sonne in so eigenartiger Weise hervorgerufen werden. Auf grünem Plan, umgeben von einem Birkenhain, erhebt sich das blendweiße Mauerwerk unsrer Kirche, überragt von dem kuppelbekrönten Westturm. So schlicht wie die Gegend, so schlicht die bauliche Anlage. Auch im Innern ist die architektonische Gestaltung denkbarst einfach. Es ist ein glücklicher Gedanke des Baumeisters gewesen, von allem irgendwie reicheren,



architektonischen Beiwerk, wie Pilastern, Gurtbögen usw. abzusehen. Dafür belebte er aber in Zusammenarbeit mit dem Münchener Kunstmaler Karl Troll das sogar nüchterne Raumgerüste mit reich-spielender, dekorativer Malerei. Aber auch hier kein Übermaß. Gerade die stärkere Betonung gewisser Teile des Raumes mit farbiger Kraft, wie die Brokatierungen im Chor- und Altarbogen, bei sonst kalkweißem Grundton großer Flächen wirkt künstlerisch fein und stimmt anmutig. Die Formenwelt des dekorativen Details folgt am ehesten der Manier des späten Barock mit Übergang zum früheren Rokoko, behauptet sich aber in manchen Zügen selbständig und bringt sogar zuweilen ganz neu erfundene Motive. So wirken das laubenartige Ineinandergreifen der Ranken und Blumengewinde am Gewölbe des Altarraumes und das sorglose, kecke Eingreifen der Strahlengloriole am Gewölbescheitel mitten



PFARRKIRCHE IN LUDWIGSMOOS

Querschnitt gegen das Presbyterium



FRANZ BAUMANN — KATH. PFARRKIRCHE IN LUDWIGSMOOS
Ostansicht. — Text S. 85

in die luftige Laube ganz besonders eigenartig und originell. Die Kirche, die 425 Sitzplätze aufweist, erforderte nur eine Bausumme von 42000 Mark.

Eine andere Kirche ländlicher Art ist die im heurigen Frühjahr ausgeführte Kapelle Bruck bei Neuburg an der Donau (Abb. S. 88). Der Bau stammt in seinem Entwurf von Emil Leykauf und wurde dann durch Architekt Baumann fertiggestellt und eingerichtet. Die Ausführung der Innenausstattung lag in den Händen von Kunstmaler Karl Troll und Schreinermeister Scheid aus Neuburg a. d. Donau. Auch hier wiederum eine architektonisch äußerst bescheidene bauliche Anlage, deren Inneres in ihrem lustigen Dekor sogar festlichen Reichtum aufweist. Ist hier auch die Art des Rokoko stark zu leihen genommen, so macht sich doch in vielen Einzelheiten ein frei und selbständig sich betätigender Dekorationsgeist bemerkbar, der vor allem durch phantasievolle Keckheit frisch und ursprünglich wirkt.

Nach dem Entwurf von Baumann wurde für die fürsterzbischöfliche Seminar-Kapelle in Kremsier (Mähren) ein Altar gefertigt. Die Ausführung der verschiedenen Arbeiten von ihm lag in den Händen der Münchener Schreinerwerkstätten, des Bildhauer Fischer und Kunstmalers Karl Troll (Abb. nach S. 88)[1].

Der verfügbare Raum ist in bezug auf seine Dimensionen bescheiden, namentlich ist seine

GRUNDRISS DER KATH. PFARRKIRCHE IN LUDWIGSMOOS. Vgl. oben

[1]) Als Altarbild ist der hl. Stanislaus Koska angebracht, nicht das Bild »Cäcilia« von Schleibner, welches dieser Meister dem Kirchenbauverein Hallstadt schenkte und das verkäuflich ist. D. R.



Innenansicht nach vorne
oo *Text S. 85 und 86* oo

FRANZ BAUMANN
KATH. PFARRKIRCHE IN LUDWIGSMOOS



FRANZ BAUMANN KAPELLE IN BRUCK BEI NEUBURG

Gesamtansicht des Innern. — Text S. 86

Höhe sehr gering. Diesen Verhältnissen mußte Rechnung getragen werden. Der Aufbau des Altars erweist sich als ein liebenswürdiges, im Charakter des späteren Barock um 1700 gehaltenes, aber doch frei durchgeführtes Werk. Ein großer Reiz liegt auch in der originell behandelten Marmorierung seines Aufbaues, deren Leuchtkraft in Verbindung mit dem Glanzgold der Schnitzereien eine vorzügliche Wirkung erzielt.

Die Lösung des großen Konkurrenzprojektes der katholischen Pfarrkirche St. Johann in Saarbrücken durch Architekt Baumann repräsentiert zweifellos auf dem Gebiete des modernen Kirchenbaues eine tüchtige Leistung. Das Preisgericht erkannte dem Entwurfe einen ersten Preis zu. Zweckmäßigkeit des Baues und Befriedigung der kirchlichen Bedürfnisse, — die ersten und vorzüglichsten Voraussetzungen eines Kirchenneubaues — vereinen sich mit künstlerischen Qualitäten, die zunächst in der geschickten Ausnützung des Bauterrains wie in der guten Eingliederung in das Stadtbild Saarbrücken zutage treten (Abb. S. 89—92). Eine Fülle baulicher Details verleiht dem gesamten Architekturbilde Leben und Kraft. Die architektonische Geschlossenheit der eigentlichen Kirche — Chor, Langhaus und Turm — erhält durch die Anbauten der Sakristeien, der Marien- und Taufkapelle, dann durch die Anlage einer Art Paradies, das zur Kriegergedächtniskapelle hinüberführt, von sonstigen Nebenräumen reiche Abwechslung. Manche reizvolle bauliche Motive sind dadurch erzielt worden. Die ganze Anlage überragt dominierend der südlich vom Chorbau aufsteigende Turm. Derselbe erfährt durch den Figurenkranz, der auf hohen, den Hauptbau wirkungsvoll gliedernden lisenenartigen Streben angeordnet ist, eine eigenartige dekorative Lösung.

In dem Entwurfe zu einem Restaurant »Waldheim Mühltal« tritt uns ein anmutiges Landhaus entgegen, das sich hübsch in die Landschaft einfügt (Abb. S. 94).

Auch Entwürfe zu kunstgewerblichen Arbeiten stammen aus der Hand Baumanns. Die kirchlichen Geräte, die in Abbildungen vorliegen, zeichnen sich durch Einfachheit und Würde in der Form aus. Im Dekor herrschen Freiheit und Selbständigkeit. Die Ausführung besorgte der Münchener Goldschmied Hans Igl (Abb. S. 95).

An weiteren Arbeiten Baumanns seien nur kurz noch genannt der Entwurf zum Umbau der Pfarrkirche Großmehring, der bereits in der heurigen Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst publiziert ist, ferner die Renovierung der Pfarrkirche in Eberfing bei Weilheim, eines sehr wirkungsvollen, im Geiste des Stuckdekors der Münchener St. Michaelskirche gehaltenen Kircheninterieurs mit feinen klassizistischen Stuckmarmoraltären, sowie eine Reihe von kirchlichen und profanen Inneneinrichtungen.



In der fürsterzbischöfl. Seminarkapelle zu Kremsier in Mähren. — Text S. 86

FRANZ BAUMANN
HOCHALTAR



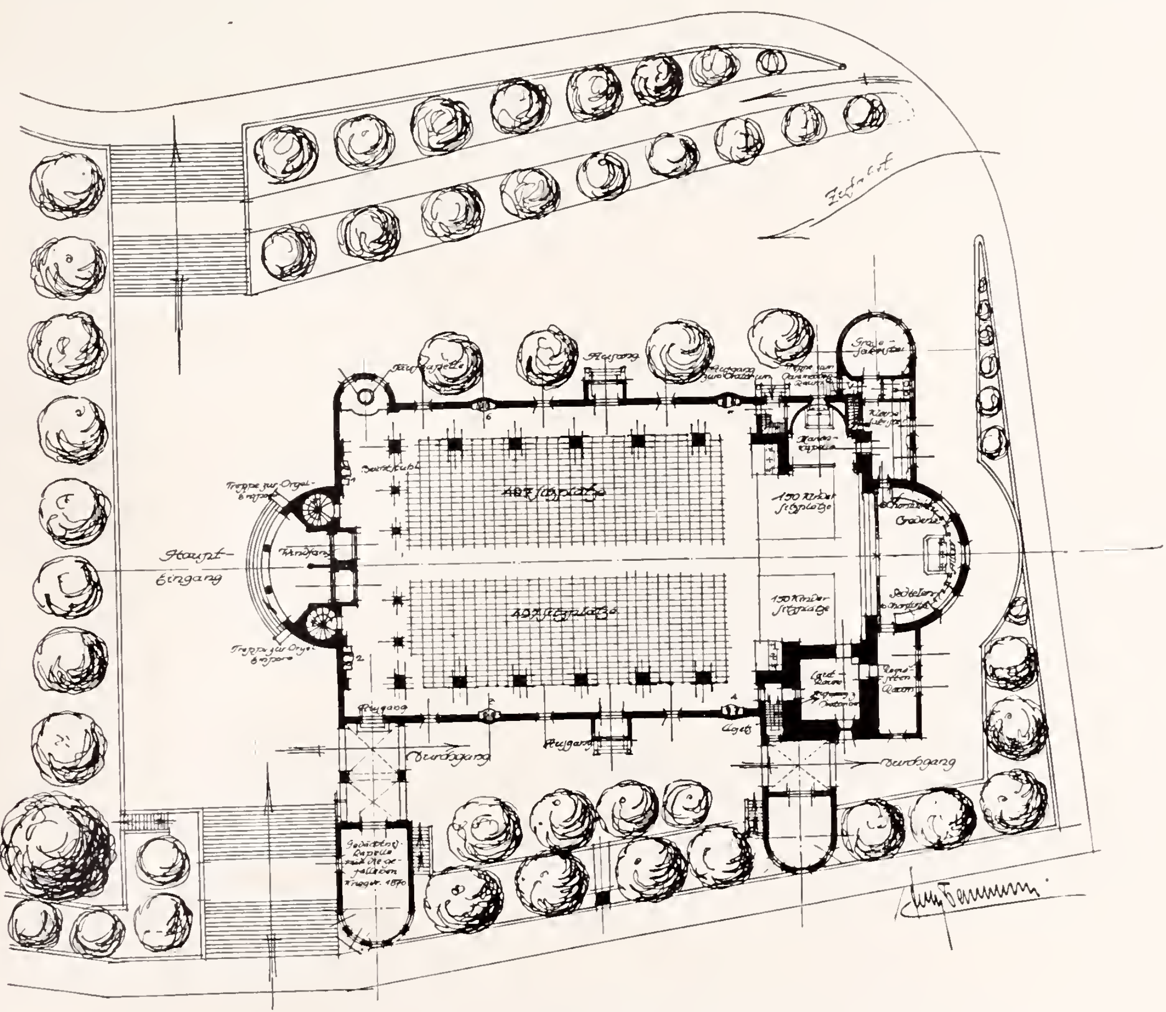
GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1913

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

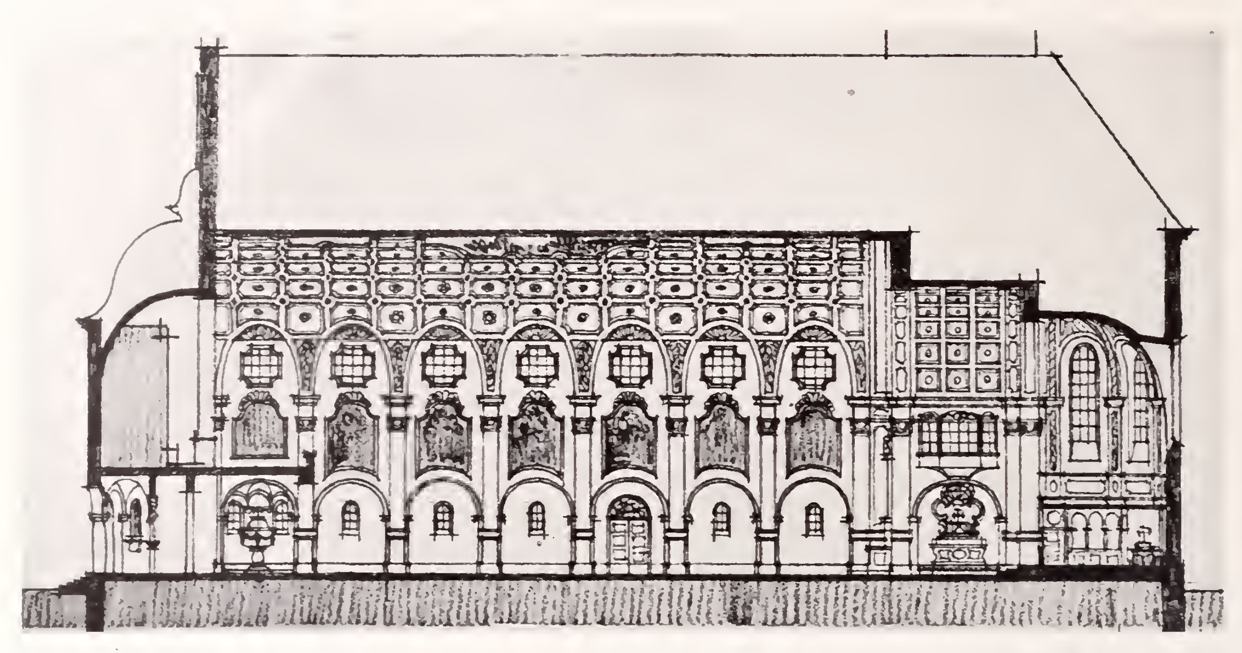
Es ist auch diesmal im Grunde wie früher. Nur hat das Regierungsjubiläum des Kaisers eine ein wenig andere Verteilung der Massen veranlaßt. Die durch das Jubiläum bezeichneten 25 Jahre sollten rückschauend zusammengefaßt werden. Ist aber eine solche Zusammenstellung so unsystematisch wie diese, die »nur gute Werke, wie sie zu haben waren nach den Orten ihrer Entstehung, vorführen« soll, so verwirrt sie mehr, als sie klärt. Daß von den deutschen Secessionen die Berliner sich ausschloß, fällt freilich dieser zur Last. Störender ist, daß von den rückschauenden Teilen der Ausstellung die übrigen äußerlich getrennt und zeitlich wie auch innerlich doch nicht sehr verschieden sind, ausgenommen etliche alte Bekannte, die man dort findet. Man hätte ruhig Früheres und Gegenwärtiges nach Städten zusammenhängen können. Dazu kommt noch eine große Unzulänglichkeit und Unverläßlichkeit des schon bisher nicht gut angelegten Kataloges, die seinen Benützer zu fortwährenden Nacharbeiten zwingt.

Jede der hier vertretenen vier Künste ist in mehreren Abteilungen gruppiert. Die »Architektur« in vier: in eine Sammlung von Modellen, Photographien und Plänen hervorragender profaner und kirchlicher Bauten, an denen der Kaiser besonderes Interesse genommen; sodann eine sehr breite »Deutsch-Nationale Architektur-Abteilung« (nämlich allerlei Älteres und Neueres); endlich zwei Einer Kollektionen. An der Auswahl der Werke haben zahlreiche Ortsvertreter teilgenommen (für München R. Berndl).

Die Kaiserbauten sind in einem neuen von B. Ebhardt ausgestatteten Saal untergebracht. Kaum etwas tritt aus ihnen als bedeutend hervor. Am ehesten noch Kirchliches: so neben dem wiederhergestellten Aachener Münster (vergl. »Die christl. Kunst« VIII. 11. über H. Schaper) die Stiftungskirche auf dem Ölberge bei Jerusalem von L. Hoffmann und von den Werken F. Schwechtens zwei Erlöserkirchen in der Rheingegend sowie die in altchristlichen Formen gehaltene »Erste deutsche evangelische Kirche nebst Pfarr- und Gemeindehaus in Rom«. Glasfenster für den Dom zu Münster von C. de Bouché lohnen ein Verweilen. Im Weltlichen ragt doch noch das Berliner Schloß trotz einigen unruhigen Prunkes über Neues empor. Das in Posen zeigt in der von A. Oetken ausgearbeiteten Kapelle wenigstens gute Traditionsarbeit. Die Museums-Neubauten in Berlin lassen nach den jetzigen Proben Leidliches erwarten. Von den vielen in Regierungsregie gearbeiteten Bauten, wie sie frühere Ausstellungen reichlich füllten, kommt hier wieder etliches, verantwortet von der Reichs-Post- und Telegraphen-Verwaltung, ohne Nennung der Architekten. Was aber ist das für eine



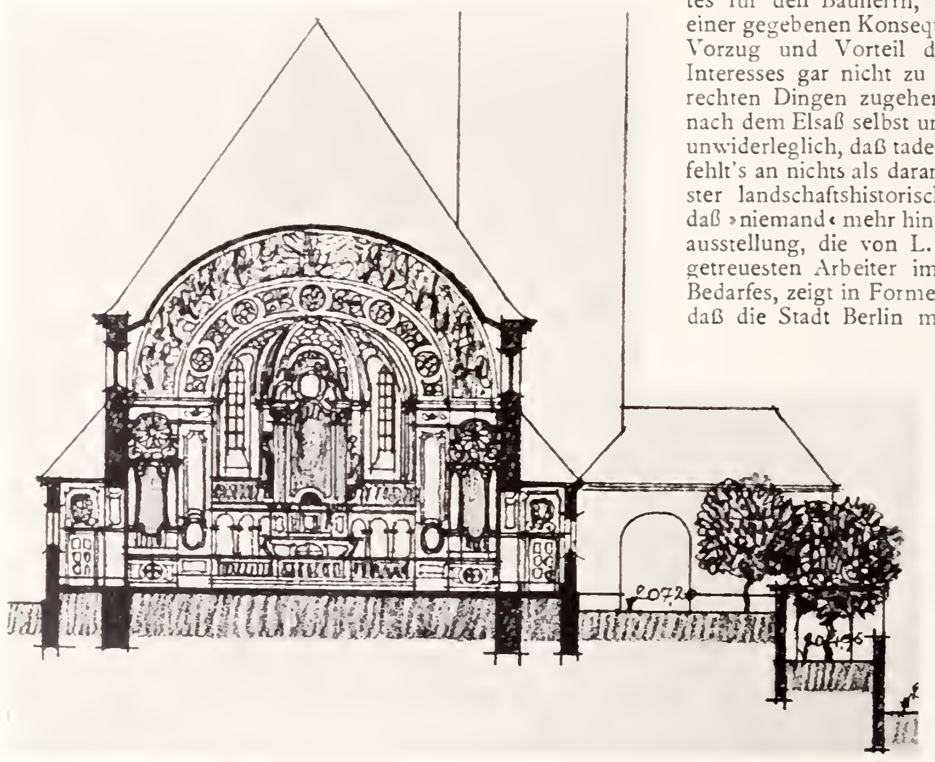
FRANZ BAUMANN. GRUNDRISS DER KATH. PFARRKIRCHE ST. JOHANN IN SAARBRÜCKEN
Text S. 88



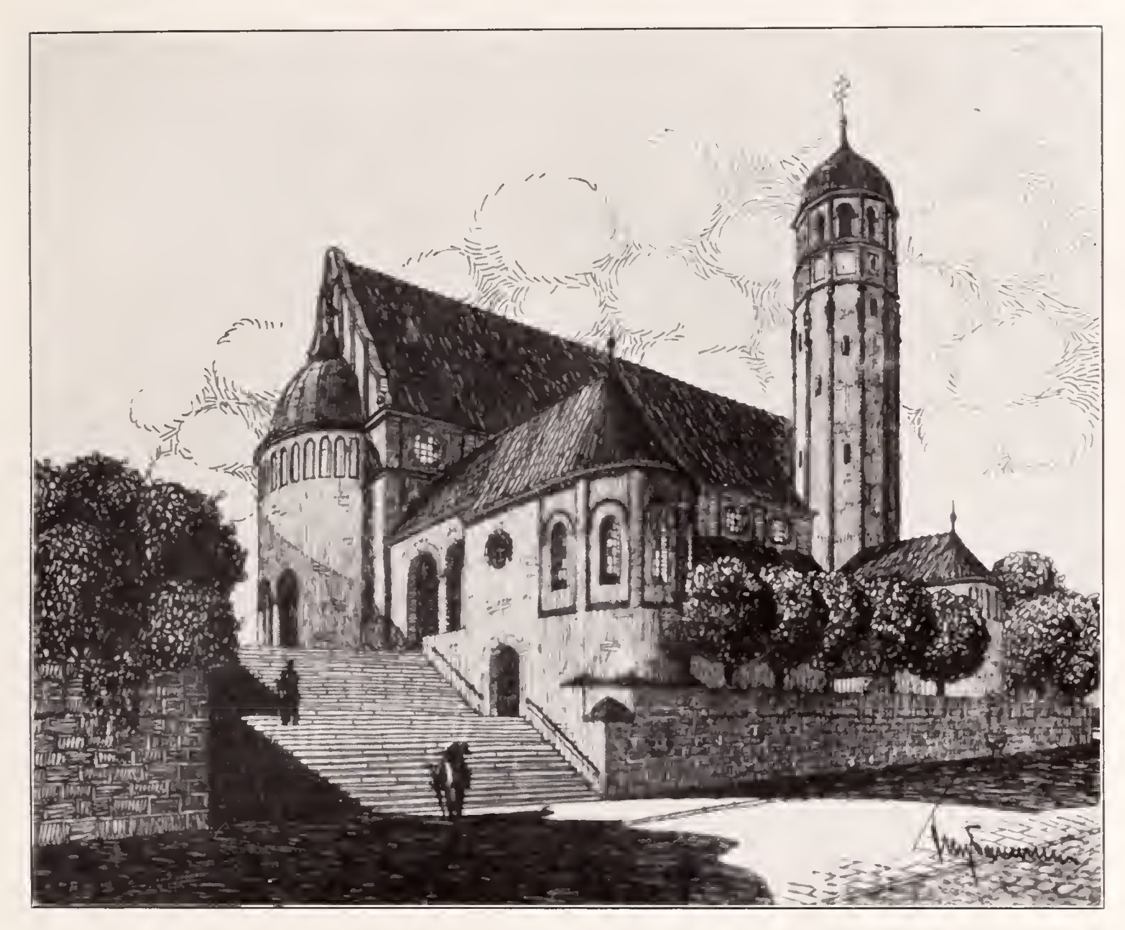
FRANZ BAUMANN PROJEKT FÜR DIE PFARRKIRCHE ST. JOHANN IN SAARBRÜCKEN
Längenschnitt. — Text S. 88

Kunstpflege, die den Schaffenden im Bureau verschwinden läßt? Was hat etwa W. Rechenberg, der Architekt des hübschen Postamtes im westpreußischen Marienwerder, verbrochen, daß man seinen Namen nur eben von der Abbildung mühsam ablesen muß? Überdies sieht man in allen Architekturgruppen wieder, wie gerecht und zweckmäßig es sein würde, wenn jedes Bauwerk den Namen seines Künstlers ganz deutlich verzeichnet trüge. Dem obengenannten Ausstatter des Kaisersaales ist ein eigener Raum zur Verfügung gestellt, etwas unklar in der Anreihung der Werke. Man hat dort und hier auch Gelegenheit, die Wiederherstellung der Hohkönigsburg kennen zu lernen. An ihr läßt sich das Restaurierungsproblem besonders gut verstehen. Zwar fehlen hier die Materialien, die das korrekte Vorgehen des Restaurators beweisen; doch der gute Eindruck, den jetzt die Details machen, und die Evidenz des Rechtes für den Bauherrn, sich einen Privatsitz nach einer gegebenen Konsequenz zu gestalten, von dem Vorzug und Vorteil der Pflege des nationalen Interesses gar nicht zu sprechen, lassen alles mit rechten Dingen zugehen. Kommt man aber dann nach dem Elsaß selbst und beweist den Bewohnern unwiderleglich, daß tadellos vorgegangen wurde, so fehlt's an nichts als daran, daß dem Lande sein liebster landschaftshistorischer Besitz totgemacht ist, daß »niemand« mehr hingeht. — Die andere Sonderausstellung, die von L. Hoffmann, einem der getreuesten Arbeiter im Dienste mannigfaltigsten Bedarfes, zeigt in Formen von Gotik bis zu Barock, daß die Stadt Berlin mit ihrem neuen Stadthaus u. a. wenigstens mehr Vernunft als Prunk aufbietet.

Die »Deutsch-Nationale«, in fünf ausgedehnten Räumen so durcheinander und uninteressant wie möglich untergebracht, wurde von O. March und nach seinem Tode von W. Brurein hergestellt. Eins tritt bald hervor: auch die Baukunst ist aus dem »Atelier« hinausgegangen an die »Freiluft«. In den Kunstformen ist das Meiste allerdings entweder ein Fortspinnen alter Fäden oder jene



FRANZ BAUMANN KIRCHENPROJEKT ST. JOHANN, SAARBRÜCKEN
Querschnitt gegen das Presbyterium. — Text S. 88



FRANZ BAUMANN PROJEKT FÜR DIE PFARRKIRCHE ST. JOHANN IN SAARBRÜCKEN
Perspektivische Außenansicht. — Text S. 88

Forcierung moderner Liebhabereien, die ein Baumotiv, zumal ein möglichst dünnliniges, bis zur Erschöpfung des Beschauers gleichförmig fortlaufend wiederholt. Warenhäuser und ähnliche Nutzbauten verleiten dazu besonders, obwohl da W. Kreis und A. Messel die Möglichkeit einiger Abwechslung zeigen. Aber auch sonst gibt es diesen Wiederholungswahn: so in H. Sexauers Studie zum Ausbau des Marktplatzes zu Karlsruhe und in Entwürfen für eine Umgestaltung des seelenlos breiten Königsplatzes zu Berlin. Daß er einer Verengerung bedarf, zeigen wohl alle ausgestellten Entwürfe; nicht jeder kommt über eine Zerrissenheit hinaus; am geschlossensten und am wenigsten einförmig ist der von Brurein. Auch die vielberufenen Projekte fürs Berliner Opernhaus zeigen Wiederholungsforce. — Nicht immer lassen die Darstellungen erkennen, ob es sich um Entwurf oder um Ausführung handelt, und nicht immer kann diese Lücke der Beschauer aus eigenen Kenntnissen ergänzen; ebenso fehlt manchmal Aufschluß, ob Neues oder Erneuertes vorliegt.

Versuchen wir trotz allem, aus der dargebotenen Fülle einiges herauszugreifen, so zeigen kirchliche Bauten wenigstens eine große Spannweite von ältesten bis zu neuesten Formen. Der gotische Dom zu Meißen wird uns mit der interessanten Ergänzungsarbeit des verstorbenen K. Schäfer vorgeführt; über die weiteren Arbeiten an ihm (ich glaube, von H. Hartung und C. Diestel) erfahren wir nichts. Bemühungen wie die von G. Kutzke, die Turmformen der Provinz Sachsen zusammenzustellen, verdienen jedenfalls Beachtung. Die Leistung H. v. Schmidts an Notre Dame im belgischen Laeken (1903—1906) ist wohl eine Fortsetzung der Poelartschen Erneuerungsarbeit. Wenn wir unter den mehr historisch schaffenden Architekten den † C. Hehl mit seiner evangelischen Garnisonskirche zu Hannover hervorheben dürfen, so gebührt unter den modern Schaffenden eine ernste Rühmung wohl H. Poelzig mit seiner eigenartigen Pfarrkirche in Maltsch. Für Dresden wurde viel Gutes geleistet von Schilling und Gräbner und von P. Bender (Andreaskirche mit ruhig massigen Barockformen). Ebenso für Köln von E. Endler und von S. Mattar (vergl. »Die christl. Kunst« IX, 7), für Darmstadt von F. Pützer, für Stuttgart von M. Elsaesser, für Jerusalem von H. Renard (Marienkirche). Lange könnten wir dabei verweilen, daß Altbewährte wie G. v. Seidl sich vor anderen mannigfach bewähren.

Dies gilt auch von O. March, und zugleich gilt es von ihm in den weltlichen Bauten, wo neben dem neuen »Deutschen Stadion« im Berliner Grunewald besonders seine hübschen Dielen von Villen hervortreten, während sonst Innenarchitektur nur dürftig und alles, was Wohnungsreform und dergleichen ist, anscheinend gar nicht kommt. Im übrigen zeichnet sich auch da H. Poelzig aus, weniger durch sein Breslauer Ausstellungswerk als durch verschiedene Bauten für Technisches (z B. Chemische Fabrik in Posen), durch sein in der Tradition doch wieder eigenartiges Rathaus in Loewenberg (wahrscheinlich dem schlesischen, dessen altes Rathaus jetzt anderem dient) und durch seine bekannte trauliche Dachform an einem Landhaus. Villen



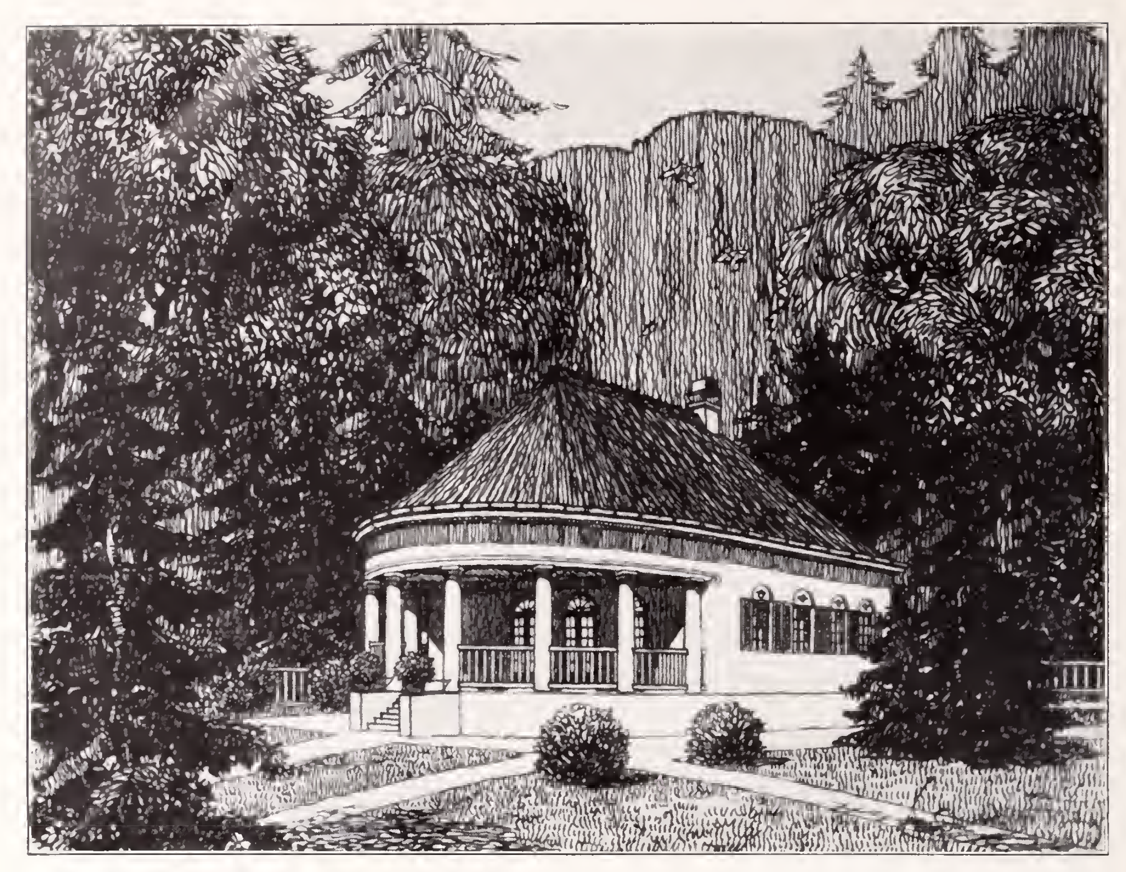
FRANZ BAUMANN, PROJEKT FÜR DIE PFARRKIRCHE ST. JOHANN IN SAARBRÜCKEN
Aufnahmen nach dem Modell. — Text S. 88. — Oben Ostansicht, unten Südansicht





FRANZ BAUMANN, BAUERNZIMMER (oben) UND SCHLAFZIMMER (unten)
IN SCHLOSS NIEDERNFELS





FRANZ BAUMANN RESTAURATION WALDHEIM

In Mühltal bei München. — Text S. 88

u. dgl. sind begreiflicherweise überhaupt begünstigt. Als Verstorbene mögen hier voranstehen William Müller mit Jagdhäusern usw. und C. Walter mit ninem Restaurant Tucherhaus; doch auch A. Geßner, A. Keller, C. Moritz (neben seinem eigenen Haus ein Bankvereinsbau in Düsseldorf) verdienen Notiz. Im staatlichen und gemeindlichen Bauwesen blicken wir ebenfalls einigen Verstorbenen mit Interesse nach. Von J. Habicht wurden nicht nur in der »Großen«, sondern auch in einer Sonderausstellung des Kunstgewerbemuseums zahlreiche Reichsbankbauten vorgeführt; sie zeigen meist im ganzen eine ruhige Vornehmheit, mit etwas viel großen antiken Säulen, leisen Barock-, etlichen Empire- und im übrigen modernen Formen. Dahingeschieden sind nun auch, auf Schaffenshöhe, die Berliner P. Schmalz und R. Kiel, deren verschiedene öffentliche Bauten ihre Rühmung wohl rechtfertigen. An Stelle des zur Ausführung bestimmten, ziemlich allgemein enttäuschenden Rathausprojektes für Berlin-Wilmersdorf erscheint diesmal ein wertvoller Entwurf (auch zu einer Höheren Töchterschule) des um Berliner Städtebaumühen besonders verdienten H. Jansen. Für Pichelswerder bei Berlin entwarf A. Hartmann einen Nationalpark (der den Ehrenpreis der Stadt Berlin erhielt). Für Dresden machte einen Viehhof H. Erlwein. Ins Technischeste führen mehrere Brücken von T. Fischer, von F. v. Thiersch, von B. Möhring mit viel Wucht und eine gegen diese viel schönere von A. Grenander. Der Kanal Ems-Hannover interessiert besonders durch seine Schleusen und Brücken sowie durch seine Ueberführung über die Weser. Ein Brunnen in Hannover von O. Lüer, die sogenannte Gönneranlage in Baden-Baden von M. Läuger, Neubauten des niedergebrannten Stadtteiles in Duderstadt (Eichsfeld) von W. v. Tettau, ein hübsch geschlossener Bau zur Erweiterung der Universität Breslau von K. Grosser, die Universitätsbibliothek Tübingen von P. Bonatz und — wenn auch nicht erst zu rühmen — das Münchener Waisenhaus von H. Grässel fesseln den durch die Objektmassen sich Hindurchwindenden. Was das »Landesmuseum München« (Hannover?) von H. Schädtler sein soll, erfährt man nicht. — In Glasfenstern stellt R. Boehland die sechs Sommermonate durch Tierkreisfiguren dar.

Mit Grabmälern u. dgl. nähern wir uns wieder kirchlicher Kunst. Kirchenbauten finden sich neben viel Weltlichem auch bei den — in der Architekturabteilung nebeneinander gruppierten — Oesterreichern. Dabei tritt wohl am günstigsten F. Ohmann hervor. Wer sich an den bekannten Quadratln, Brettln und Bandln freut, hat dazu vor J. Hofmann, O. Wagner u. A. Gelegenheit. Von slawischen Namen aus Prag erscheinen, und zwar alle mit stark modernen Linienformen: J. Kotěra (Rektor der Prager Kunstakademie) mit Museum in Königgrätz u. a., J. Gočár mit Geschäftshäusern usw. und O. Novotný mit Kirchenstudien u. a.

Die heutige enge Verbindung der Architektur mit der Plastik tritt diesmal wenig hervor, ausgenommen etwa daran erinnernde Werke F. Metzners mit ihrer künstlich-flächigen Art; oder man kann sie aus den ausgestellten Objekten nicht sicher entnehmen. Ueberdies kommt deutsches Land außerhalb Berlins erst recht wenig zur Geltung. Das Rückschauende spielt als solches eine so geringe Rolle, daß wir es besser mit dem zahlreichen Übrigen zusammen behandeln.

In jenem findet sich allerdings ein so bedeutendes und von Spezialfreunden so sehr geschätztes Werk wie P. Breuers »Lasset die Kindlein zu mir kommen« An neuerem Religiösen reiht sich nur weniges an.





ZWEI KELCHE, ENTWORFEN VON FRANZ BAUMANN, AUSGEFÜHRT VON GOLDSCHMIED IGL IN MÜNCHEN.
Text S. 88.

J. Hartmann bringt ein sinniges keramisches Altarrelief, darstellend einen Kruzifixus mit einem Arbeiter und einer Arbeiterin zur Seite. Der »Betende Knabe« von H. Engel macht einen künstlerisch ernsteren Eindruck als O. Meyers »Betendes Kind«; damit und mit J. Tibors »Madonna« stehen wir bereits dem nahe, was man als Gebetskitsch bezeichnen könnte. Anders hinwieder die Grabreliefs von W. Haverkamp »Abschied« und »Wiedersehen«.

Die Holzplastik, im Vorjahr und jetzt in einer Künstlerhaus-Ausstellung reichlich vertreten, erscheint diesmal nur nebenbei. Religiös zeigt sie sich in A. Dahlkes »Christophorus«, welches Werk der Wucht des Themas durch ein Streben nach ruhiger Flächengröße gerecht zu werden sucht. Weltlich erscheint sie vor allem in Porträtbüsten usw. dell' Antonios, in (etwas gar primitiven) Porträtplaketten J. Senoners, in Charakterstückchen u. dgl. von A. Cassmann und J. Drexler (zu dem Typus gehörend, der für die Holzbildkunst leicht gefährlich werden kann) und einem „Kater" von A. Puchegger mit dem modernen Zuge nach Konzentration auf wenige glatte Flächen.

Beim Versuch, die durch tiefergehenden Ausdruck hervortretenden Plastikwerke zu notieren, fallen uns besonders Darstellungen von Mutter und Kind auf. So von J. Boese und G. Elster sowie die »Arbeitermutter« von H. J. Pagels. Die fröhlichen »Geschwister« von E. Wenck mögen hier angereiht sein. Besondere Seelenzustände stellen dar: A. Jürgens mit »Verlassen«; G. Schreyögg mit »Sieger« und H. Arnheim mit »Besiegt«; C. Riemann mit einem als »Das Weib« bezeichneten Hochmutsausdruck. Kindliche Lust erscheint in E. Bernardins Knaben- und Mädchengruppe für eine Brunnenanlage, betitelt »Jung Holland« und in dem »Schneckenreiterbrunnen« von G. Janensch. Historisches kommt durch M. Wolffs »Brutus«; Symbolisches durch H. Hosaeus' »Justitia«; Mythologisches durch den »Meertyrann« von E. Herter (der auch ein Plakettenmodell bringt); Genrehaftes durch M. Baumbachs »Der Bildhauer«, F. Heinemanns »Brandenburger Kaufmann« und G. v. Bochmanns »Der Schiffsjunge«. Themata wie »Jugend« v. H. Haase-Ilsenburg und die »Last des Lebens« (abermals das Zweimenschenmotiv) von E. Reinker kehren immer wieder; ebenso Akte; unter diesen erscheint uns P. G. Hüttigs »Weibliche Figur« besonders gut gemacht.

An den »Weiblichen Studienkopf« von C. Klinge schließen wir endlich noch bessere Porträtleistungen an. So den Kardinal Rampolla von W. Lobach, den C. F. Meyer von A. Bermann, einen Männerkopf von J. Genthe, die Großmutterbüste von S. Keysser und eine unbezeichnete Frau in einem Thronsessel (392 a, nicht im Katalog). In dem Porträtrelief von P. Schulz vereinigen sich eine mehr plastische und eine mehr malerische Richtung. M. Wieses Porträtplaketten sind in Porzellan ausgeführt. Eigenartige keramische Figuren in der Weimarer Gruppe sind weder bezeichnet noch katalogisiert.

In der Graphik scheint uns noch mehr als bei den vorangehenden Ausstellungen das Bedeutendste geleistet zu sein. Auch hier rechtfertigt sich kaum die Scheidung des Rückschauenden vom Sonstigen, wohl aber dies, daß einem der Meisterhaftesten, F. Schmutzer, ein eigener Saal eingeräumt wurde.

Um die notgedrungene Länge dieses Berichtes etwas



HANS HEIDER (MÜNCHEN) IM PARK

XI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast München 1913

zu mildern, begnügen wir uns hier mit der Versicherung, daß sich die Ergebnisse der Vorjahre fortsetzen und wohl noch steigern, zumal im Kupferstich, sowie mit einem Hinweis auf einiges Religiöse. Abgesehen etwa von einer Schmutzerschen Zeichnung »Madonna« kommt dafür besonders die Radierung in Betracht. Voran steht (anscheinend aus dem Jahre 1890) ein wenn auch in den Gesichtern noch wenig durchgearbeitetes, so doch sonst überraschend reichhaltiges Blatt von C. Paczka »Vision Maria Mater consolatrix«. Das »Verlorene Paradies« von G. Jahn zeigt, daß auch Akte mit tiefergehendem Ausdruck dargestellt werden können. Helldunkelstimmung herrscht in M. van Eykens »Rückkehr des verlorenen Sohnes«, viel Körper- und Gesichtsbewegung in M. Coschells »Christus in Galiläa«; L. Wallners »Predigt« und G. Vowes »Nonne« schließen sich an. Fast wie Schabkunst sieht G. Spittas »Marienbild« aus.

Ein besonderer Meister der Lithographie, C. Kappstein, stellt u. a. unter dem Titel »Vergänglichkeit« die Kapuzinerkatakomben Palermos in eindringlicher Weise dar. (Seinen wiederum erfreuenden »Monotypien« schließt sich anscheinend das an, was der Katalog von A. Roegels unter dem merkwürdigen Namen »Monotyprägung« anführt.)

Inmitten der graphischen Stücke finden sich auch Malereien eingereiht. So der dekorativ und fast nur ornamental gehaltene »Christus« in Kaseïnfarbe von A. Trieb, wozu gleich berichtet sei, daß in der allgemeinen Gemäldeabteilung S. Lucius einen »Paulus auf dem Areopag« mit derselben, neuerdings immer vielseitiger gerühmten Technik bringt, und ebenso in der Weimarer Abteilung A. Egger-Lienz ein wuchtiges Bild »Das Leben«. Nicht nur Tempera scheint jetzt wieder beliebter zu werden (F. Desclabissac mit gut farbigen »Bäuerinnen«), sondern auch die Oeltempera (in der graphischen Abteilung von F. Winkelmann).

In der eigentlichen Malerei treten die rückschauenden Gruppen geschlossener und reichlicher hervor, so daß sie besser eigens überblickt werden können. So besonders die Sammlungen G. Schönleber und F. Stuck. Im ganzen handelt sich's um bekannte Dinge, allerdings mit einem nun besonders stark hervortretenden Gegensatze zwischen den beiden Künstlern. Erwähnen wir noch, daß unter den religiöse Stoffe behandelnden Bildern Stucks zwar nicht die Pietà, wohl aber »Am Kreuze«, »Kreuzigung«, »Das verlorene Paradies« und »Inferno« zu sehen sind, so haben wir neben dem großen Landschafter auch dem üppigen Szeniker genuggetan.

(Schluß folgt.)

DER PIONIER

Illustrierte Monatsblätter für christliche Kunst, praktische Kunstfragen und kirchliches Kunsthandwerk. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, München. Preis des Jahrgangs inkl. Frankozustellung M. 3.—. Format der vorliegenden Zeitschrift. Redaktion: S. Staudhamer.





Matthäus Schiestl 3104 * Ges. für christl. Kunst, München

Die Hl. Drei Könige



LEO VON KLENZE — KÖNIGSBAU

Südlicher Flügel der Kgl. Residenz in München, unter König Ludwig I. erbaut. — Text unten

DER KÖNIGSBAU IN MÜNCHEN

die künftige Residenz König Ludwigs III.

Mit 9 Originalaufnahmen. (Abb. S. 97—105.)

König Ludwig III. von Bayern wird voraussichtlich in einiger Zeit mit seiner hohen Gemahlin den am Max Josephsplatz liegenden »Königsbau« als dauernde Residenz beziehen. Dieser Palast ist eine Schöpfung König Ludwigs I., der ihn in den dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts als Wohnsitz für den jeweiligen Träger der Krone Bayern errichten ließ. Der Königsbau hat diese Bestimmung längere Zeit erfüllt, da König Ludwig I. selbst bis zu seinem Rücktritt von der Regierung und nach ihm sein Sohn, König Max II., hier residierten. Zuletzt bewohnte ihn Königin Marie, die Witwe des Königs Max II. Da König Ludwig II. es vorzog, die von ihm selbst erbauten Schlösser zu bewohnen und Prinzregent Luitpold die »Steinzimmer« der Kgl. Residenz bezog, so stand der Königsbau fast ein halbes Jahrhundert hindurch verwaist; nur gelegentlich, bei fürstlichen Besuchen, wurde er vorübergehend in Benützung genommen. König Alfons XIII. von Spanien hat einmal, Kaiser Wilhelm II. dreimal kurzen Aufenthalt im Königsbau genommen.

König Ludwig I. fand bei seinem Regierungsantritt im Jahre 1825 die »Alte Residenz«, das Schloß, das seine Vorfahren seit mehr als einem halben Jahrtausend bewohnt hatten, in einem wenig erfreulichen Zustand vor. Zwar bestanden der prächtige Renaissancebau Kurfürst Max I., die prunkvollen Barockbauten Ferdinand Marias und die von dem genialen Baumeister Cuvilliés im vollendetsten Rokokostil geschaffenen »Reichen Zimmer« noch in ihrer alten, vielbewunderten Schönheit. Aber sie entsprachen nicht den neuen Bedürfnissen und den Intentionen des großen Kunstmäzens. Auch störten im Norden der Residenz die nur notdürftig gedeckten Ruinen der in einer Schreckensnacht des Jahres 1753 abgebrannten sogen. »Neuen Veste« das künstlerisch fein empfindende Auge des Königs und der südliche Teil des Schlosses, der nur durch ein niedriges Bibliothekgebäude und durch die Mauer des »Residenzgartens« von dem Max Josephsplatz getrennt war, bot doch gegen die stolzen Monumentalbauten dieses Platzes, der erst kurz vorher durch Abbruch des



AUS DEN NIBELUNGENSÄLEN IM KÖNIGSBAU DER KGL. RESIDENZ ZU MÜNCHEN: SAAL DER RACHE
Text S. 100

sogen. »Riedler Regelhauses« entstanden war, ein zu wenig imponierendes Bild.

Der König entschloß sich daher, auf den Trümmern der »Burg« und auf dem Areal des Residenzgartens zwei große Palastbauten zu errichten: im Norden den »Festsaalbau«, im Süden den »Königsbau«. Hatte der Monarch im Festsaalbau durch Entfaltung größter, durch die Kunst veredelter Pracht, seinem hochgesteigerten Gefühl für die Würde des Königtums Ausdruck gegeben, so sollte ihm der Königsbau nach den Mühen des Regierungsgeschäfts eine vornehme Erholungs- und Heimstätte bieten. Diese aber auch zugleich zu einer Weihestätte für die Poesie zu machen, war des Königs ideales Ziel. War er doch selbst Dichter und ein begeisterter Verehrer der Dichtkunst. Am höchsten schätzte er die griechischen Klassiker, am meisten liebte er die deutschen Dichter. Ihre unsterblichen Werke sollten hier von großen Künstlern in Gemälden und Plastiken verherrlicht und so dieser Palast zu einemTempel für die vereinigten Schwesterkünste, die Dichtkunst, die Malerei und die Bildhauerkunst werden. Dieser Plan bot die erwünschteste Gelegenheit, den um den König versammelten Künstlern geradezu ideale Aufgaben zuzuweisen. Die Bildhauer Thorwaldsen und sein Schüler Schwanthaler, die Maler Wilhelm von Kaulbach, der erst kurz vorher von Düsseldorf berufen war, Schnorr von Carolsfeld, Moriz von Schwind, Neureuther, Hiltensperger, Volz und viele andere bedeutende Meister wetteiferten darin, dem König zu dem genannten Zweck ihre Kunst zur Verfügung zu stellen. Peter von Cornelius, der geniale Schöpfer der Fresken in der Glyptothek, hat zwar selbst im Königsbau wenig geschaffen; sein Geist aber und sein anfeuerndes Beispiel wirkten befruchtend ein auf die Ideen der Künstler dieses Palastes. Eine der hervorragendsten Persönlichkeiten dieses Künstlerkreises war der Architekt, den der König berief, um seinem großartigen Baugedanken greifbare Gestalt zu geben: Leo von Klenze, der Schöpfer der griechischen Bauten am Königsplatz, der



AUS DEN NIBELUNGENSÄLEN IM KÖNIGSBAU DER KGL. RESIDENZ IN MÜNCHEN: SAAL DER KLAGE
Text S. 100

»Alten Pinakothek«, des Festsaalbaues, der Allerheiligen Hofkirche und vieler anderer Monumentalbauten, die München zu einer Kunststadt ersten Ranges und zu einer der schönsten Städte Deutschlands machten. König Ludwig hatte diesen Künstler, der vorher als Hofbaumeister in den Diensten König Jeromes von Westfalen gestanden war, in Rom kennen gelernt und ihn in dem Augenblick dauernd an sich gefesselt, als er im Begriffe stand, einem ehrenvollen Ruf als Architekt an einer nordischen Residenz Folge zu leisten. Es war eine schwierige Aufgabe, die der König seinem Baumeister mit dem Auftrag zur Errichtung des Königsbaues stellte und nicht leicht wurde es ihm gemacht, die vielseitigen, sich oft scheinbar widersprechenden Wünsche des königlichen Bauherrn zu erfüllen. Der Königsbau sollte in seinem Äußeren einem vornehmen Palast gleichen und durfte doch die am Max Josefsplatz schon bestehenden Monumentalbauten nicht verdunkeln; er sollte eine große Zahl ausgedehnter Säle und Gemächer enthalten und doch war der zur Verfügung stehende Bauplatz durch des Königs Verbot, die Bestände der »Alten Residenz« anzutasten, äußerst beschränkt; das Hauptgeschoß sollte die königliche Wohnung bilden und doch zugleich eine Weihestätte der Dichtkunst werden, in der Maler und Bildhauer die Werke der Dichter zweier um zwei Jahrtausende auseinander liegenden Kulturperioden zu verherrlichen hatten. Die Wohnräume sollten nach des Königs eigenen Worten »festlich heiter« und zugleich behaglich sein und doch durften, nach des Bauherrn strengem Befehl, für die Innenausstattung keinerlei gewebte Stoffe, weder als Tapeten noch zur Drapierung der Türen, noch als Bodenbelag verwendet werden. Allen diesen schwierigen und oft gegensätzlichen Anforderungen gerecht zu werden, konnte nur einem so genialen Architekten wie Klenze gelingen. Er löste die gestellte Aufgabe glänzend.

Der an der Nordseite des Max Josefsplatzes liegende, mit seiner Hauptfront der Sonne



SPEISESAAL IM KÖNIGSBAU DER KGL. RESIDENZ IN MÜNCHEN
Text S. 102

zugewendete Königsbau, ist ein im Verhältnis zu seiner Höhe außergewöhnlich langgestrecktes Gebäude, das aus einem Erdgeschoß und einem Obergeschoß besteht; nur über dem mittleren Teil erhebt sich noch ein drittes Stockwerk; dadurch erhielt der Bau eine entfernte Ähnlichkeit mit dem berühmten Palazzo Pitti in Florenz, was zu der weitverbreiteten, aber unzutreffenden Meinung Anlaß gab, daß der Königsbau eine Nachbildung dieses Palastes sei (Abb. S. 97). Die in rustikaler Bossage ausgeführte Fassade ist durch fein profilierte Pilaster — im ersten Stock ionischer, im zweiten Geschoß korinthischer Ordnung — ferner durch Rundbogenfenster und durch drei mächtige Portale gegliedert. Diese einfache Architektur erzielt eine glückliche Kontrastwirkung gegenüber der pompösen, mit einer mächtigen Säulenstellung geschmückten Fassade des benachbarten Hof- und Nationaltheaters. Betritt man durch die erwähnten Portale das Innere des Königsbaus, so befindet man sich in einem weiten und hohen tonnengewölbten Vestibül, von dem aus eine monumentale Marmortreppe zum Hauptgeschoß emporführt. Im Erdgeschoß liegen westlich der Treppe die berühmten »Nibelungensäle«. In meisterhaften Kolossalgemälden, die fünf Säle füllen, hat hier Schnorr von Carolsfeld das große Epos von dem Streit der Königinnen Kriemhild und Brunhild ergreifend dargestellt. Mehr als dreißigjährige Arbeit erforderte die Vollendung dieses großen Gemäldezyklus! (Abb. S. 98 u. 99). Im Hauptgeschoß liegt die Königswohnung, die jetzt König Ludwig III. beziehen wird. Sie wurde im Laufe dieses Sommers mit allen Errungenschaften einer modernen Wohnungstechnik und Hygiene ausgestattet. Kanalisation, Wasserleitung, Zentralheizung, elektrische Beleuchtung, Lift usw. wurden unter Aufwendung erheblicher Mittel angelegt und in mustergültiger Weise von Münchener Handwerksmeistern ausgeführt. Merkwürdigerweise zeigt der Grundriß dieser Etage keinerlei Korridore; auch bilden die Gemächer keine fortlaufende Flucht, denn die Königswohnung besteht eigentlich aus



AUDIENZSAAL DES KÖNIGS IM KÖNIGSBAU DER KGL. RESIDENZ IN MÜNCHEN
Text S. 102

zwei gesonderten Wohnungen, die in der Mitte aneinander grenzen und von denen die östliche die Appartements des Königs, die westliche diejenigen der Königin enthält. In der Mitte stellen einige kleinere Gemächer die Verbindung zwischen beiden Wohnungen her. Der Aufgang zu den Appartements des Königs liegt am östlichen Ende des Königsbaus. Über eine Treppe aus Lumachello-Marmor, die von dem sog. »Schwarzen Saal« der Alten Residenz ausgeht und durch ein mit den Statuen der Gerechtigkeit und der Beharrlichkeit von Schwanthaler und mit den Symbolen der acht Kreise Bayerns geschmücktes Vestibül, gelangt man zu den Gelassen des Königs. Sie sind in ihrer Ausstattung ganz der Verherrlichung der griechischen Dichter gewidmet; auch der dekorative Schmuck, dessen Entwürfe durchweg von Klenze selbst angefertigt wurden, ist in einer dem griechischen Stil sich nähernden Formensprache gehalten. Die Ausführung der Gemälde und der Dekoration geschah hier und in den Appartements der Königin in einer von Klenze nach langen Versuchen erprobten Technik, die den Kunstwerken höchste Haltbarkeit sichert: sie ist der enkaustischen Manier ähnlich; die Wachsfarben werden aber nicht wie bei dieser eingebrannt, sondern auf kaltem Wege mit der Wandfläche unlöslich verbunden. In der Tat hat sich diese Technik trefflich bewährt, denn noch heute, nach mehr als achtzig Jahren, leuchten die Farben in demselben frischen Glanze wie zur Zeit der Herstellung.

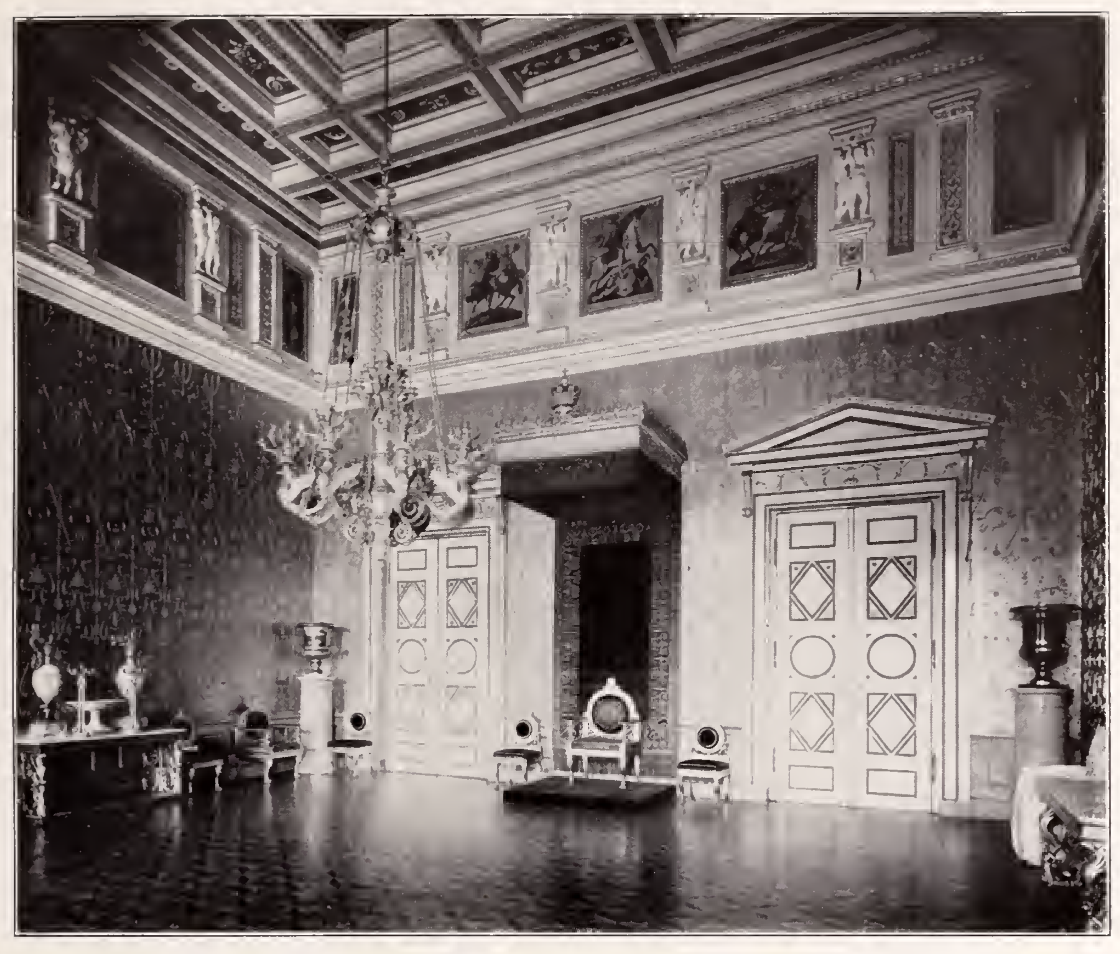
Der Zyklus der Darstellungen aus den griechischen Dichtungen beginnt in dem ersten Vorzimmer mit einem im griechischen Vasenstil gehaltenen Fries mit Szenen aus dem Argonautenzug des Orpheus; auch das zweite Vorzimmer zeigt einen ähnlichen Fries; er erzählt die Vorgänge der Theogonie des Hesiod. Von hier an beginnt die Reihenfolge der Gemächer, in denen alle Mittel der Kunst zu Hilfe gerufen wurden, um den idealen Absichten des königlichen Bauherrn gerecht zu werden. Die Pracht der Ausstattung steigert sich von Raum zu



DER THRONSAAL DES KÖNIGS IM KÖNIGSBAU DER KGL. RESIDENZ IN MÜNCHEN
Text unten

Raum, bis sie im Thronsaal den höchsten Glanz erreicht (Abb. oben). In dem Audienzsaal des Königs (Abb. S. 101) ist die Grundfarbe der Wände himmelblau; in den von farbenreichen Arabesken umgebenen Feldern sind, nach Entwürfen von Schnorr von Carolsfeld, die Hymnen Homers an die Götter versinnbildlicht. Ein im pompejanischen Stil gehaltenes, reizendes Bufettzimmer leitet zu dem ganz in Weiß gehaltenen Speisesaal, von dessen Wänden und Decke Szenen aus den heiteren Liedern Anakreons herableuchten (Abb. S. 100). Der majestätische Thronsaal (Abb. oben) enthält keine Gemälde, sondern ausschließlich Reliefs von der Meisterhand Schwanthalers. Sie verherrlichen die Siegesgesänge des Pindar. Mit dem Weiß und Gold der Wände und der Decke bildet die Purpurfarbe des reichgestickten Thronhimmels und der Fenstervorhänge eine Farbenharmonie von seltener Schönheit. Das darauf folgende Empfangs- und das Arbeitszimmer des Königs enthalten in trefflichen Gemälden von Schilgen und Röckel nach Schwanthalers Entwürfen Szenen aus den Tragödien des Aeschylos und des Sophokles. Letzteres zeigt noch an den Zwickeln der gewölbten Decke Sprüche griechischer Weisen, z. B.: »Erkenne dich selbst.« Die Gemälde dieser beiden Räume wurden von den Malern Schilgen und Röckel nach Schwanthalerschen Entwürfen gemalt. Das die Flucht der Gemächer des Königs abschließende Schlafzimmer besitzt zwei kostbare Kunstwerke: die berühmten Reliefs von Thorwaldsen »Die Nacht« und »Der Morgen«. Die gewölbte Decke enthält idyllisch anmutige Darstellungen aus den Gedichten des Theokrit nach Entwürfen des Professors H. v. Heß.

Die Wohnung der Königin wird von der Residenzstraße aus über eine Marmortreppe erreicht, die ein kleines architektonisches Meisterstück ist, da sie auf sehr beschränktem Raum in zweimaliger Wiederholung auf sich selbst ruhend, erbaut werden mußte. Durch ein von vier ionischen Säulen flankiertes Vestibül gelangt man in die Gemächer der



THRON- UND EMPFANGSSAAL DER KÖNIGIN IM KÖNIGSBAU DER KGL. RESIDENZ IN MÜNCHEN
Text unten

Königin, in denen sich, wie in der Wohnung des Königs, die Pracht der Ausstattung von Raum zu Raum steigert. Die bildlichen Darstellungen sind hier ausschließlich deutschen Dichtern gewidmet. Die beiden Vorzimmer führen in die Zeit der Minnesänger zurück. Das erste zeigt an Wänden und Decke Episoden aus dem Leben Walthers von der Vogelweide; das zweite die Legende des Heiligen Grals und die Irrungen, sowie die Bekehrung Parzifals nach dem großen Epos von Wolfram von Eschenbach. Der »Salon de Service« der Königin, der eine besonders reiche Ausstattung erhielt, ist mit Szenen aus den Dichtungen Bürgers geschmückt, unter denen der von Professor Volz gemalte »Leonorenritt« durch seine dramatische Leidenschaftlichkeit auffällt. An diesen Saal stößt der Thron- und Empfangssaal der Königin (Abb. oben); er ist mit ausgesuchter Eleganz und höchster Pracht in vollendetem Geschmack dekoriert. Die Mosaik des Fußbodens zeigt in den edelsten Holzarten wunderbar feine geometrische Ornamente; die Wände ruhen auf einem Sockel aus imitiertem Lapislazuli und sind ganz mit einem überaus feinen Stuckornament überzogen, das nur wenige Millimeter die Wandfläche überragt; die Wände sind durchaus vergoldet; bei Kerzenschimmer strahlen sie einen magischen Glanz aus. Ein breiter Fries bildet den Übergang zu der reich kassettierten Decke. Er ist durch karyatidenartige Putten in Felder geteilt. Wilhelm von Kaulbach hat in ihnen mit möglichst geringen Mitteln, immer nur mit zwei oder drei Gestalten, die Hermannschlacht von Klopstock meisterhaft wiedergegeben. Die Deckenfelder zeigen Allegorien auf die Tugenden der Königinnen und Porträts einiger berühmter Herrscherinnen. Einer der reizendsten Räume ist der »Salon der Königin«; seine Wände sind mit Arabesken im herkulanischen Stil geschmückt; auf dem fortlaufenden Fries hat Professor Neureuther die Abenteuer Hüons und des Rezia aus Wielands Oberon verewigt. Die feinfühlig eingeteilte kassettierte Decke paßt sich der

WOHNZIMMER DER KÖNIGIN IM KÖNIGSBAU DER KGL RESIDENZ IN MÜNCHEN
Text S. 103 unten

Malerei an den Wänden glücklich an (Abb. oben). Das sogen. Schlafzimmer der Königin, das voraussichtlich jetzt eine andere Bestimmung erhalten wird, ist dem Genius Goethes geweiht. Kaulbach hat hier Goethes »Faust«, die Iphigenie, mehrere Balladen und Elegien in Meisterwerken verherrlicht. In Übereinstimmung mit den Wänden ist auch die gewölbte Decke mit Malereien geschmückt, die geschmackvoll verteilt und von reichlichem Ornament umsponnen sind. Das überaus fein ausgestattete Arbeitszimmer der Königin enthält lebendig von Volz und Lindenschmit gemalte Szenen aus den Dramen und den lyrischen Gedichten von Schiller, während das den Schluß der Gemächer der Königin bildende Bibliothekzimmer, dessen Wände ganz von kunstvoll gearbeiteten Bücherschränken ausgefüllt sind, an der Decke Motive aus den Gedichten Ludwig Tiecks aufweist.

An die Königswohnung grenzt ein geräumiger Wintergarten (Abb. S. 105) mit herrlichen exotischen Gewächsen, kunstvollen Marmorstatuen, plätschernden Brunnen und einladenden Ruheplätzen. Der Wintergarten liegt über den Arkaden des Residenztheaters; an ihm entlang zieht sich ein gedeckter Gang, durch den die hohen Herrschaften in dieses reizende Rokokotheater und in das Hof- und Nationaltheater gelangen können.

Das zweite Obergeschoß enthält eine Flucht von Sälen und Gemächern für intimere Hoffestlichkeiten: einen Empfangssaal, mehrere Spiel- und Konversationszimmer, einen Tanzsaal und einen Speisesaal. Auch diese Räume sind mit ausgesuchter Eleganz ausgestattet und mit bedeutenden Kunstwerken geschmückt. Den Glanzpunkt bildet der ovale Tanzsaal und in diesem den Höhepunkt eine Reihenfolge wunderbar fein ausgeführter Reliefs, deren graziöse Tanzfiguren vielleicht das bedeutendste Werk Schwanthalers in diesem der Kunst geweihten Palaste sind.

G. Levering





WINTERGARTEN DER KGL. RESIDENZ IN MÜNCHEN
Text S 104

IN TIEFENBRONN

Von FRITZ KRAUSS

Wenige kennen es, noch weniger besuchen es, aber die es kennen und besucht haben, sie lieben es, dieses trauliche Schwarzwalddörfchen Tiefenbronn, das da zwischen Pforzheim und Stuttgart weltabgeschieden im Verborgenen träumt. Es liegt fernab von Handel und Verkehr. Zwei Stunden Weges geht man bis zur nächsten Bahnstation, und man muß schon gleichsam etwas wie eine kleine Wallfahrt unternehmen, um zu diesem ehrwürdigen Hort altdeutscher Kunst zu gelangen. Denn das ist Tiefenbronn, all seiner äußeren Bescheidenheit zu Trotz. Man kann von Stuttgart her, von der Bahnstation Weil der Stadt, dem altverschwiegenen Flecken mit seinen mittelalterlichen Mauern und Türmen, aus in zweieinhalb Stunden über die Hügel hin nach Tiefenbronn wandern. Aber das ist vielleicht zu umständlich. Gehen wir lieber von Pforzheim aus, aber nicht durch das anmutig gewundene muntere Würmtal, sondern über Seehaus durch den hohen Wald. Man ist froh, wenn man das trostlos schale, industriehafte Pforzheim hinter sich hat und atmet ordentlich auf, wenn man droben in den stillen, hehren Waldesdom tritt. Labende, tiefe Ruhe und Kühle umfängt uns. Wir wandern und wandern, mehr denn zwei Stunden, den weichen Weg, vorbei an stehenden Tümpeln, an leisen Rinnsalen, die unter Fichten- und Föhrendunkel rieseln. Stets begleitet von dem schwellenden, ruckweisen Gezwitscher der Vögel. Und immer diese selbe kühle Ruhe.

Der Wald öffnet sich, ein lichtes Wiesengrün äugt uns entgegen, und vorbei an brachen Feldern, wo wenig Menschen nur arbeiten, kommt man in den schier ausgestorbenen Flecken. Es begegnet einem auch gar nichts Merkwürdiges, wenn man durch die spärlichen Straßen des Dorfes wandelt. Vor allen Häusern fast lagern breite Holzhaufen, welche träg auf das flinke Beil des Holzhackers warten. Hier unter der Dachtraufe windet sich ein weißgetünchter holzgeschnitzter Sebastian, zu dem



HANS SCHÜCHLIN (um 1440—1505) MARIÄ HEIMSUCHUNG
Von dem 1469 vollendeten Hochaltar in Tiefenbronn. Text nebenan
Phot. Fritz Höfle, Augsburg

sich eine baufällige Laterne hilflos hinneigt; da tränken Kühe am steinernen Troge; das helle Hämmern des Klempners gellt sirrend . . . Aber das alles ist doch noch nichts Besonderes. — Halt, hier über dem geduckten, dumpfigen Kaufmannslädchen prangt eine Bronzetafel, welche uns kündet, daß in diesem niederen, biederen Häuslein der berühmte Phrenologe F. J. Gall, der Begründer der Schädellehre, 1758 geboren wurde, welcher damals mit seinen frappierenden, heute aber kaum mehr ernst zu nehmenden Ideen die Leute in Erstaunen setzte. Auch Goethe und Wieland haben sich von ihm den Schädel abklopfen lassen. Also doch! — Aber weit seltsamer rührte mich an: die schier quälende Stille, die träge Verschlafenheit gähnend leerer Straßen. Man merkt, es ist ein Ort, wo das Leben stillsteht, ja vielleicht zurückgeht, ein Ort, der seine hohe Zeit hinter sich hat. Dieser Gedanke stimmt uns tiefergeben und nachdenklich. Er leitet unsern inneren Sinn in altvergangene Zeiten zurück. Und das ist gut so, wenn wir jetzt in die Kirche treten. Von außen ist sie eine gotische Dorfkirche, wie man sie öfter sehen kann; das hochfirstige Langhaus ist eine einfache gotische Basilika; und zwischen ihm und dem steilen Chor ist der dicke gedrungene Turm mit seinem hohen spitzen Helm eingeklemmt. Außen am Chor stehen an den Strebepfeilern, als Überreste, zwei steinerne Heilige unter Baldachinen. — Durch ein niederes Pförtlein am Turme tritt man in das dustere Gewölbe, wo schlaff die Glockenstränge herabhängen. Knarrend öffnet sich die innere Tür mit dem eingerosteten Riegel — und Licht und Helle flutet uns entgegen. Wir sind in dem spitz und steil gewölbten Chor des Kirchleins mit seinen hohen, schlanken, teilweise altbunten Fenstern. Lichtumgossen thront vor uns in frühlinglicher Herrlichkeit der Hochaltar. Durch lauter heiter helle blaugrüne Landschaften, die mit zarten Bäumchen und putzigen Hecken auf kantigem Fels oder wohligen Hügeln besetzt sind, wandelt gleichsam Mariens knospende Gestalt, liliengleich rein und rank, angetan mit dem weißen Mantel der Unschuld (Abb. nebenan). Oben in der »Verkündigung« kniet sie in einer offenen Halle (Abb. S. 107). Sie hat voll versunkener Andacht in einem Buche Gebete gelesen, da trifft, wie von fernen Weiten, ein seltsames himmlisches Klingen an ihr Ohr: die Stimme des nahenden Engels spricht die hehreren Worte: »Sei gegrüßt, du Gnadenvolle, Gott ist mit Dir«. Während Mariens rechte Hand willenlos noch im Buche blättert, neigt sich ihr Haupt leicht über die Schulter zurück, aufdaß ihr Ohr jene kostbaren Gottesworte voll auftrinke und ihr Sinn und Seele fülle. Im Bilde daneben besucht Maria Elisabeth und legt in deren Hand bedeutsam die ihre. Links unten kniet sie mit Joseph und Englein andächtig vor dem neugeborenen Knäblein. Und rechts hält sie es mit befriedigtem Mutterstolze auf dem Schoß, während drei Könige aus dem Morgenlande es anbeten und ihm reiche Geschenke darbringen. Friedsame Freundlichkeit und lyrischer Wohllaut singt aus diesem »Marienleben«.

Wir lassen die Blicke nach oben steigen,



HANS SCHÜCHLIN (Ulm, um 1440—1505) MARIÄ VERKÜNDIGUNG

Von dem im Jahre 1469 vollendeten Hochaltar in Tiefenbronn bei Pforzheim. *Text S. 106*

Photogr. Fritz Höfle, Augsburg

wo spitze, krausgeschnitzte Türmchen und Baldachinchen sich hastig strecken bis ans Gewölbenetz. Aber dazwischen blickt ernst auf uns herab die Gestalt des gekreuzigten Erlösers zwischen zwei betenden Heiligen. Über des Alltags friedfertiger Freude thront des Leidens herbe Bitternis. — Wir lassen den Altar öffnen, und sein Feiertagsantlitz tut sich auf. Was im Kruzifixus oben angeklungen, jetzt soll es in harten, niederschmetternden Akkorden über uns hereinbrechen. Christi Leidensgang stellt sich uns dar in dumpfbraunen Bildern vor goldenem Himmel und in buntprangend bemaltem Schnitzwerk. Es predigt da jene Mystik späten Mittelalters, welche schmerzlichste Pein mit festlichstem Prunke verquickt, herbsten Wein in güldenstem Becher reicht. — Die Verurteilung Christi durch Pilatus und die Kreuzschleppung enthält der linke Altarflügel; den Gekreuzigten, die Kreuzabnahme und die Beweinung bilden die geschnitzten Teile des Schreins; die Grablegung und die Auferstehung des Erlösers kündet die Innenseite des rechten Flügels. Das Lichte und Leichte, in dem die Gestalten der Außengemälde sich geben, wird hier, auf den Bildern der Innenseiten, von einer eckigen Gedrungenheit und biederem Ernste verdrängt.

Diese Tatsache hat manche Forscher dazu veranlaßt, für die Innenseiten eine andere Malerhand anzunehmen, als für die äußeren Bilder. Wie die Umschrift sagt, die zwischen Staffel und Schrein läuft, ist der Altar 1469 »gemacht ze Ulm von Hannßen Schüchlin Malern«. Es ist das einzig beglaubigte Werk des Künstlers. Dieser war ein ruhiger Mann, welcher in einer auf- und ausbauenden Zeit, vielleicht ähnlich der unsrigen, gelebt hat. Die Stürme der naturalistischen Bewegung, welche in den vierzehnhundertvierziger Jahren durch Konrad Witz und Hans Multscher angefacht worden, waren vorübergerauscht, und es kam nun über die Zeit jenes stille, sanfte Sausen, das aus beruhigtem Herzen kommt. Daher lebt, bei aller Ungelenkheit der Erscheinung, bei aller Armseligkeit der Auffassung, diese gehaltene Stetigkeit, welche nichts mehr von der brutalen, elementaren Stoßkraft der Draufgänger der vorangehenden Generation an sich hat, und diese abgeklärte Innigkeit in dem Hochaltar zu Tiefenbronn.

Aus dem lichterfüllten Chore treten wir in das schmale rechte Seitenschiff. Da lagert allezeit sanfte Dämmerung, wie anderswo nur zur Schummerstunde. Die engbrüstigen Basilikenfenster spenden eben nur spärlich Licht. Hier nun, von der Ostecke her, schimmert warm und mild der Magdalenenaltar (Abb. S. 109). Er hat eine seltsame Form; die Umrahmung bildet ein spitzbogiges Dreieck. Die Tafeln erzählen uns in vier Bildern die trauliche, nach mittelalterlicher Weise etwas wirr verwobene Legende von Maria Magdalena. In dem oberen Zwickel sieht man das Gastmahl im Hause des Lazarus dargestellt (Matth. 26, 6; Joh. 12, 3). Vor einer Laube sitzen an mit Broten belegtem Tisch Christus neben dem reichgekleideten Pharisäer Simon und Petrus mit dem jungen, schmächtigen, auferstandenen Lazarus, alle in eifriges Gespräch vertieft. Martha trägt, geschäftig vorgebeugt, die Speisen auf, während ihre Schwester Magdalena mit ihrem vollen, langen Haar des Herrn Füße wäscht. In den Ecken liegt links ein weißes schmiegsames Hündchen, rechts steht, als genrehafte Zutat, ein Kübel mit Krügen Weins und ein Geräte. — Ein heidnischer König hat Magdalena nebst der heiligen Martha und dem heiligen Lazarus, Maximin und Cedonius in einem segel- und steuerlosen Schiff aufs Meer aussetzen lassen, damit sie dort eines ungefähren, peinlichen Todes stürben. Und nun treiben sie, in frommen Betrachtungen ganz versunken, in der kleinen Schaluppe auf dem weiten Weltmeer umher. Aber Gott ist mit ihnen. Er leitet das Schifflein in den Hafen der Stadt Marseille, deren Ufer wir es auf der linken Tafel nahen sehen. Aber weil niemand die frommen Fremden aufnehmen will, so müssen sie auf der Straße übernachten. Wir finden sie in dem Mittelbild, neben der Treppe, unter ein Dächlein geduckt, schlafend. Lazarus' Haupt ruht in seiner Schwester Martha Schoß. Nur Magdalena wacht. Wir bemerken sie oben in des Königs Kammer, wo sie der Königin im Traum erscheint und ihr aufträgt, ihren Gatten zu bewegen, daß er sich der Heiligen annehme und ihnen Unterkunft gebe. Und das geschieht denn auch alsbald. Der rechte Zwickel zeigt, wie Magdalena, nachdem sie nun in der Einöde Buße getan, in ihr langes Haar gehüllt, von Englein getragen, durch den Bischof Maximin in der Kathedrale von Aix die heilige Kommunion empfängt. Öffnet man die beiden schmalen Flügel, so sieht man auf dem linken Martha, in ihrem Angesicht den »Ausdruck heiterer Milde und stiller Frömmigkeit«, auf dem rechten den heiligen Lazarus als Bischof. Aus der Mitte des Schreins strahlt uns in blendend vergoldeter Holzschnitzerei, aus späterer Zeit, Magdalena entgegen, welche die Engel zum Himmel tragen. Ganz unten, in der gemalten Staffel, steht Christus, der himmlische Bräutigam, mit fließenden Wundenmalen, abgekehrt



LUCAS MOSER LEBEN DER HL. MAGDALENA

Seitenaltar mit Gemälden von 1431 in der Dorfkirche zu Tiefenbronn bei Pforzheim. — Text S. 108
Phot. Fritz Höfle, Augsburg



SEBASTIAN OSTERRIEDER KRIPPE FÜR PAPST PIUS X.

Vgl. Abb. im VIII. Jg. Beil. S. 10 und Text ebenda S. 11.

von den törichten, den klugen Jungfrauen sich zuwendend.

Die Gemälde sind auf edel goldenen und silbernen Malgrund aufgetragen, darum geht auch dieses stille, warme, unversiegliche Leuchten von ihnen aus. Schüchterne Verschwiegenheit und zugleich gehalten vornehmes Wesen wohnt in den Gestalten allen. Wie sitzen die Heiligen allesamt so traut und gottesselig in dem schwanken Schifflein beisammen! Mit welch zaghaft rührender Gebärde langt Marthas linke Hand fragend nach ihrem Bruder Lazarus! Diese Meerfahrt der Heiligen enthält die erste reine Landschaft in der deutschen Kunst. Wie ist es dem Manne noch weidlich schwer geworden, das weite große Meer — das er wohl nie gesehen — mit seinen »berüchtigten« Wellen, seinen Schiffen und bergigen Inseln und fernen Küsten zu malen! Er hat den Horizont ganz hinaufgeschoben, daß er ja alles in seine Landschaft hineinbrächte, was er in seinem Sinn hatte. Wie merkwürdig wunderlich ist nicht schon diese kastenartige Schaluppe, in welcher die Heiligen zusammengedrängt sitzen! Dann die anderen Schiffe, die da mit vollen Segeln fahren. Und auf dem vordersten steht sogar, ganz winzig, ein frohgemut spielender Lauteniste. Gar die zerhackten braunen Landmassen und Inseln mit den brockigen, ausgestopften Bergformen und gar so steil ansteigenden Ufern. Und erst die vielen dünnen Plätscherwellchen, mit denen der Maler das ganze Meer angefüllt hat. Mit wieviel Sinnigkeit, mit welch köstlich kindlicher Phantasie ist das alles geschaut! . . Aber seltsam, schon jene Zeit wollte von der Kunst nicht Sinnigkeit sondern Sinnlichkeit, nicht Phantasie, nein Wirklichkeit. Es ist dieses schon vorhin erwähnte junge, eifernde, heraufdrängende Geschlecht eines Multscher und Witz, gegen welches sich der Spruch wendet, den Lucas Moser, der »Meister des Werx« 1431 zum Schluß an die eine Randleiste der Altartafeln in orientalisch verschnörkelten Buchstaben schrieb:

Schri (schrei) kunst schri und klag dich ser
Dein begert jecz niemen mer.
So o we.

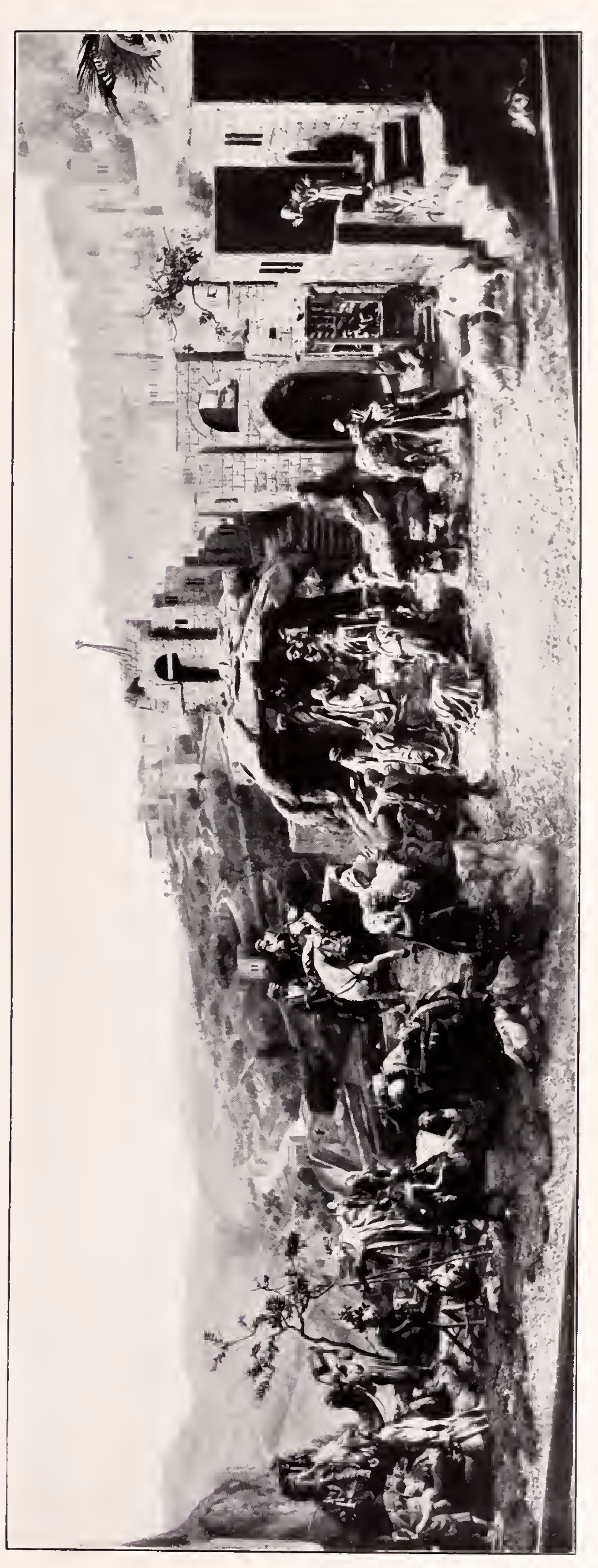
Der gealterte Künstler sieht, wie die Jugend forsch alle ehrwürdige, fromme Überlieferung über den Haufen wirft und der kraftspendenden Natur und urwüchsigen Leidenschaft in die Arme stürzt. Er muß seine eigenen heiligen Ideale erbleichen sehen. So o weh! . . Aber uns von heute leuchten sie aus diesen

Tafeln immer noch in dem milden Glanze reifer Frömmigkeit und lauteren Seelenfriedens.

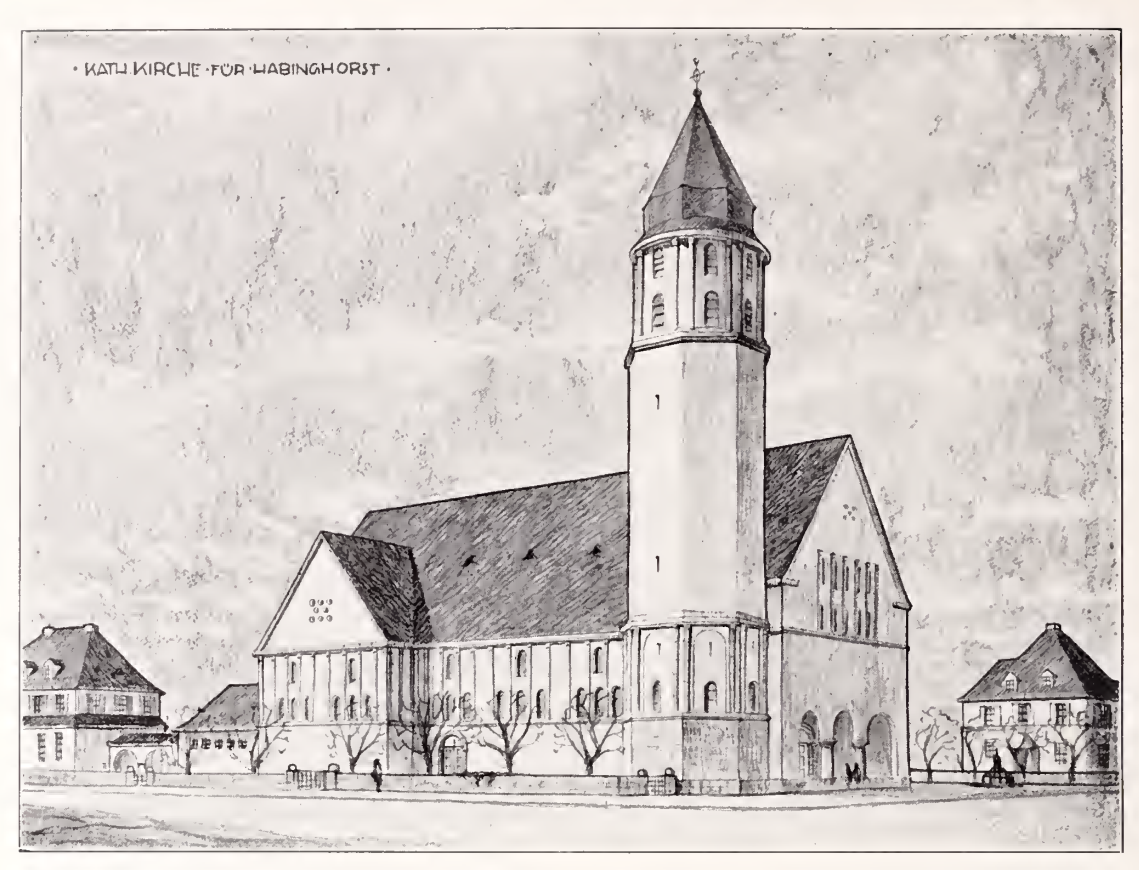
Noch manches weitere Stück altdeutscher Kunst birgt das Kirchlein zu Tiefenbronn. (Es ist das an Schätzen alter Kunst reichste Gotteshaus des ganzen Badner Landes!) So wäre zu erwähnen der Kreuzaltar aus dem Jahre 1524 mit einem, merkwürdigerweise, bekleideten heiligen Sebastian, was recht selten vorkommt. Das Ganze hat aber eine ziemlich spießige, unselbständige malerische Ausführung. Unten, auf der Staffel, ist auf einem Wappen ein tiefer Brunnen gemalt, als eine Verbildlichung des Ortsnamens: »Tiefenbronn«, wie des beweglichen Küsters sprudelndes Wissen behauptete.

Im Altarschrein von 1517, links vom Chor, steht Maria mit dem Kinde zwischen Petrus und Paulus. Mütterliche Kümmernis sieht aus ihren langen Zügen, frauliche Würde webt um ihre Gestalt. — Rings die Wände bekleiden viele Grabmäler. Es sind die Schirmherrn der Kirche, die Freiherrn von Gemmingen, welche da, in Stein gemeißelt, verewigt sind: steifgewandete Frauengestalten voll matronenhafter Ehrbarkeit, betende gottesfürchtige Ritter, die auf Löwen oder Hunden, Sinnbildern der Stärke und Vasallentreue, knien.

Ein Prachtstück ist die hohe schwere gotische Monstranz aus dem 15. Jahrhundert. Sie ist ganz aus gediegenem Silber gearbeitet und übersät mit vielen manchmal vergoldeten Figürlein, die sich teils zu historischen Darstellungen, wie zum Abendmahl, zusammenschließen, teils als einzelne Heilige das viel durchbrochene Türmchen flankieren. Diese Monstranz hat eine bewegte Geschichte hinter sich. Oftmals mußte sie, wenn schwere Kriegszeiten ins Land gingen, in sichere Klöster und Städte geflüchtet werden, aufdaß sie nicht von Soldatenhorden geraubt, eingeschmolzen und zu Geld gemünzt wurde. Und es hielt meist recht schwer, wenn der Krieg vorbei war, bis die Tiefenbronner wieder ihre Monstranz hatten, denn die mächtigen Schutzherren, denen man das hohe Kleinod anvertraut, wollten es gewöhnlich nicht mehr herausgeben.



SEBASTIAN OSTERRIEDER *Vgl. VIII. Jg., Beil. S. 11.* KRIPPE FÜR DEN DOM IN LINZ



CARL MORITZ (KÖLN-DÜSSELDORF) KATH. KIRCHE IN HABINGHORST

Vgl. Grundriß S. 113. Text unten

Solchen Zeiten arger Kriegsgefahr soll die sagenumwobene Waldkapelle, welche in der Nähe der Ruine Steinegg, dem einstigen Wohnsitz eben jener Freiherrn von Gemmingen, liegt, ihre Entstehung verdanken. In schlimmen Kriegsnöten, so berichtet die Sage, habe ein Fräulein von Gemmingen, aus Furcht vor den herannahenden Feinden, sich unter einem nahen überhängenden Felsen versteckt und in ihrer Todesangst gelobt, wenn Gott sie den Händen der Feinde fernhalte, so wolle sie auf dem Fels, der sie verborgen, eine Kapelle stiften. Und so geschah's.

Wir sind wieder zurückgewandert durchs Würmtal. Tage vergingen. Inzwischen war ich bei Meister Grünewald in Colmar gewesen. — An einem lachenden Sonntagmorgen war es, als ich aus dem Fenster unseres Gasthofes hinaussah, wo dicht davor das flache Bächlein der Oos vorbeischaukelte. Der Sonnenschein spielte auf dem Wasser. Und da entstanden, aus den Reflexen der Wellen und des glatten Bachbodens unten, lauter eckige Lichtkringel auf der Wasserfläche. »Lucas Moser«, sagte ich; »die Meereswellen Lucas Mosers.« — Der zünftige Malersmann ist wohl wenig aus den Mauern seiner Heimat Weil der Stadt herausgekommen. Das Meer konnte er sicherlich nie sehen. So betrachtete er an einem lichten Sommertage die Wellen eines lustigen Bächleins seiner Heimat, und die malte er dann unbekümmert als »hehre« Meereswogen in seine goldene Tafel hinein. O glückliche Einfalt eines engen aber friedfertigen Daseins. — Lange mußte ich noch an diese ruhsame, milde, goldig warmschimmernde Welt des Magdalenenschreines denken. Es ist, als ob sein stilles, tiefes Leuchten sich einem ins Blut lege und man es mitnähme in Tag und Traum.

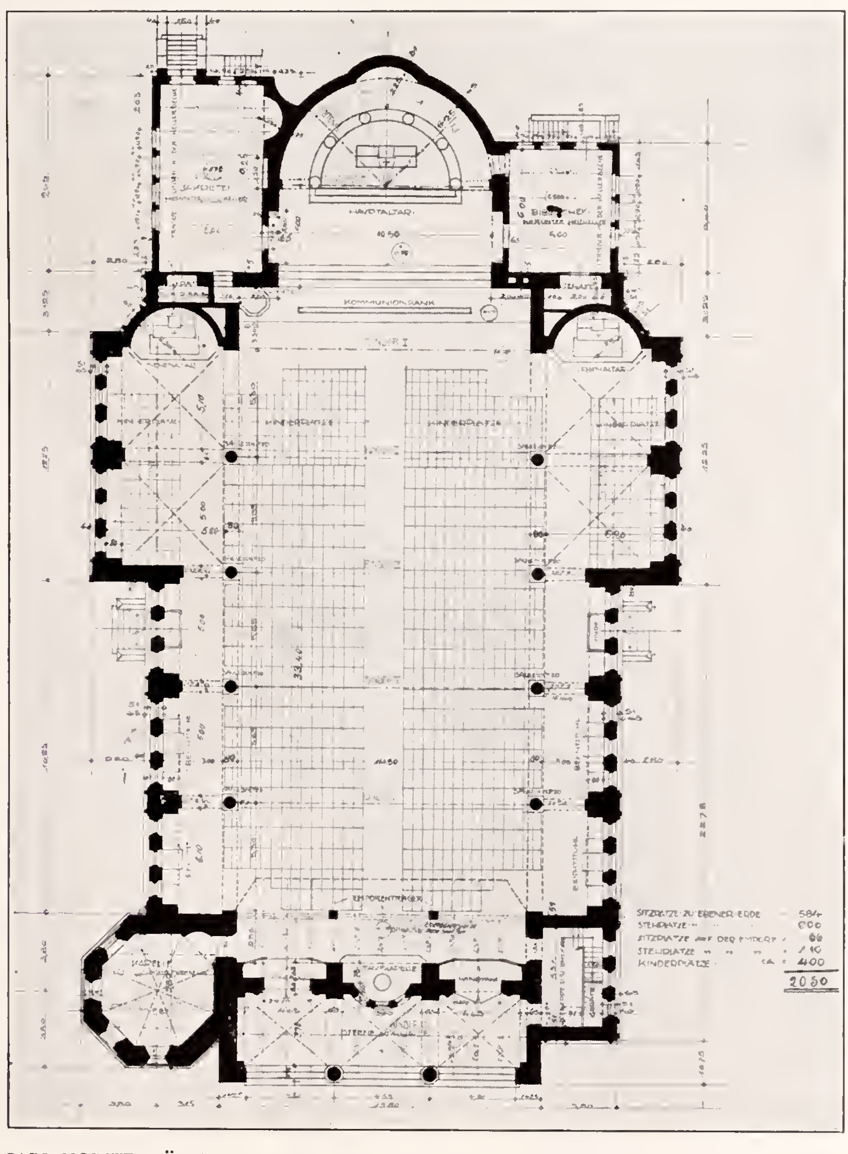
EINE NEUE KIRCHE VON C. MORITZ

Von Rechtsanwalt Dr. BARTMANN (Dortmund)

Wenn irgendwo, so zeigt sich vornehmlich in den großen Industriegebieten, wie dem rheinisch-westfälischen Kohlenrevier, die künstlerische Unmöglichkeit, neue Kirchen in den historischen Stilarten zu bauen. Eine gotische Kathedrale zwischen rauchenden Schloten, Fördergerüsten und Bergarbeiterwohnungen muß auch einem begeisterten Neugotiker als ein Unding erscheinen. So

hat denn die katholische Gemeinde in Habingshorst wohl darangetan, einen modernen Meister der Kirchenbaukunst, den kgl. Baurat Carl Moritz in Köln, mit dem Bau eines neuen Gotteshauses zu betrauen. Hatte er doch schon für Langendreer und Stoppenberg bei Essen, zwei ausgesprochene Industrieorte, sowie für Münster i. W.[1]) und Bielefeld prächtige Kirchen errichtet, die sämtlich ein zielbewußtes, künstlerisches Weiterstreben verraten[2]).

Habinghorst ist ein kleines Nest unweit der Strecke Wanne-Dortmund, mit teils noch ländlicher, überwiegender Bergarbeiterbevölkerung. Dem entsprechend mußte die Kirche einfach und nicht zu teuer werden. Gleichwohl hat Moritz sie sehr schön und würdig zu gestalten gewußt. Die Außenwände sind mit einem Kalkzementputz versehen, welcher grob abgerieben und durch Behandlung mit einem Reibbrett interessant geformt wurde. Nur der Sokkel erhielt Werksteinverblendung. Der einzige Schmuck besteht in einer monumental aufgefaßten Kreuzigungsgruppe von Bildhauer Jos. Möst in Köln-Königsforst, welche im Giebelfelde angebracht ist. Die ganze Silhouette der Kirche ist fest und klar (Abb. S. 112). Der schlanke Turm liegt neben dem Hauptgiebel, gerade im Sehfelde mehrerer Straßen. Die Vorhalle, in welche man durch drei mächtige Bögen gelangt, ist nach innen gezogen. Der Grundriß ist ausgezeichnet durchgearbeitet (vgl. die Abb. nebenan), das Hauptschiff ist sehr geräumig, von einem Tonnengewölbe überspannt. Die Seitenschiffe sind, wie bei fast allen modernen Kirchen, bloße Gänge, erbreitern sich aber dort, wo bei alten Kirchen das Querschiff liegt, zu hübschen Räumen. Diese können, da sie ja einen Seitenaltar enthalten, für sich allein benutzt werden, bieten aber auch, da sie nur durch weitgestellte Säulen von dem Hauptschiff getrennt sind, einen guten Blick auf den Hauptaltar. Dazwischen in einer Ecke, wo das Tonnengewölbe anhebt, ist sehr geschickt, mit direktem Zugang von der Sakristei, die Kanzel angebracht. Der Hochaltar ist im Halbkreis von Säulen und Gebälk umstellt, zwischen denen Teppiche hängen. Auf den Säulen knien in tiefer Anbetung vergoldete Engel, modelliert vom Frater Reinhold in Maria-



CARL MORITZ (KÖLN) KATH. KIRCHE IN HABINGHORST

Grundriß. Vgl. Abb. S. 112. — Text nebenan

[1]) Vgl. »Die christliche Kunst«, November 1908, Beil. S. 11.

[2]) Vgl. 7. Sonderh. 1910 der »Architektur des 20. Jahrhunderts«, Kirchliche Bauten und Klöster, Erziehungsanstalten und Krankenhäuser von Carl Moritz, Verlag Ernst Wasmuth A. G., Berlin.



WILHELM HAVERKAMP (BERLIN) KREUZTRAGUNG
Kreuzwegstation in der Bonifatiuskirche zu Berlin. Kupferhohlgalvano

Laach. Ihr Gold und das verschiedene Gelb der Teppiche und des Baumberger Sandsteins geben einen feierlichen Farbenakkord. Für die Nische in der Apsis ist ein segnender Christus vorgesehen, der den ganzen Altar bekrönen soll. Dieser selbst, sowie die Kommunionbank, die ewige Lampe, die Beleuchtungskörper, die Beichtstühle und Bänke sind von dem Architekten entworfen. Ebenso auch die eigenartigen und praktischen Weihwasserbecken aus hellgelbem gebranntem Ton.

Zu beiden Seiten des Chores liegen die Sakristei und Borromäusbibliothek. Mit ersterer ist das Pfarrhaus durch einen überdeckten Gang verbunden. Auch dieses ist einfach, gediegen und sicher im Geschmack. Das Fassungsvermögen der Kirche beträgt 2000 Personen; eine größere Zahl Plätze ist auf der Orgelbühne vorgesehen, da diese wegen der darunter liegenden Vorhalle besonders geräumig werden konnte. Die Baukosten betrugen einschließlich Zentralheizung und elektrische Anlage, jedoch ohne die innere Einrichtung, 169000 M. für die Kirche und 28000 M. für das Pfarrhaus.



DIE BEWEINUNG CHRISTI VON MATTHIAS GRÜNEWALD

Von Dr. O. DOERING-Dachau
(Abb. S. 121)

Der Name des Matthias Grünewald ist schon bald nach dem Tode des Meisters mehr und mehr in Vergessenheit geraten; mit der kunstgeschichtlichen Würdigung dieser vielleicht merkwürdigsten Künstlerpersönlichkeit aus der Epoche der beginnenden Neuzeit beschäftigt man sich erst seit kurzem. Was Grünewalds Werke betrifft, so ist das bekannteste davon der sogenannte Isenheimer Altar, welcher sich in zerstückeltem Zustande im Museum zu Colmar im Elsaß befindet. Das großartige Werk gehört zu den wenigen, deren Authentizität feststeht. Das Gleiche ist der Fall mit der herrlichen Unterredung zwischen St. Erasmus und Mauritius, einer Hauptzierde der deutschen Abteilung in der Münchener K. Alten Pinakothek. Dies letztere Werk hat Grünewald im Auftrage des aus der Reformationsgeschichte bekannten Albrecht von Brandenburg gemalt, welcher Erzbischof von Magdeburg und Administrator von Halberstadt war und 1518 Kardinal wurde, nachdem er seit 1514 die erzbischöfliche Würde von Mainz mit inne hatte. Sein Streben, der andringenden Reformation in Halle ein



WILHELM HAVERKAMP (BERLIN) KREUZABNAHME
Kreuzwegstation in der Bonifatiuskirche zu Berlin. Kupferhohlgalvano

festes Bollwerk entgegenzuzetzen, führte ihn zur Begründung eines Collegiatstiftes daselbst. Als ein im höchsten Grade prachtliebender Fürst stattete er auch dieses »Neue Stift« in verschwenderischer Weise aus. Man mag den Kardinal Albrecht sonst beurteilen wie man will, so muß man ihm doch das lassen, daß er den bedeutendsten Malern, Bildhauern und Kunstgewerblern deutscher Nation Beschäftigung gegeben hat. Er erwarb sich das Verdienst, unserer heimischen Kunst Hilfe und Förderung zu gewähren zu einer Zeit, wo italienische und niederländische Einflüsse an anderen Orten und Höfen anfingen sich maßgeblicher fühlbar zu machen und wo z. B. ein verhältnismäßig wenig bedeutender Maler wie der Venezianer Jacopo de' Barbari, genannt Jacob Walch, bedeutende Aufträge erhielt, während deutsche Meister im Hintergrunde stehen mußten. Zu den Künstlern, welche Albrecht heranzog, gehörten Männer wie der alte Cranach, Hans Baldung Grien, Albrecht Dürer, Peter Vischer. Daß Matthias Grünewald ihnen zur Seite gestellt wurde, zeigt, wie hoher Wertschätzung seine Kunst sich bei Albrecht erfreute, gleichzeitig, über welchen Feinsinn selbständigen Kunsturteils jener Kirchenfürst verfügte.

Über die Person und den Lebensgang Grünewalds ist nur äußerst wenig und fast gar nichts Festgesichertes bekannt. Nach den Untersuchungen von H. A. Schmid ist er wahrscheinlich gegen 1485 geboren; ob in Aschaffenburg oder in Nürnberg ist unsicher. Um die neunziger Jahre scheint er in Straßburg und Basel gearbeitet, glaublich auch zum Kreise Martin Schongauers gehört zu haben. 1501 war er vermutlich als Schüler des älteren Holbein in Frankfurt a. M. Ober- und mittelrheinische Einflüsse sind in Grünewalds Kunst erkennbar; über sie hinaus aber hat er sich zu völlig persönlicher Eigenart durchgerungen. Das früheste von ihm erhalten gebliebene Bild ist nach Braunes Annahme die 1503 gemalte Verspottung Christi in München. Daran schließt sich um 1505 eine kleine Kreuzigung des Baseler Museums. Der schon erwähnte Altar des Antoniterklosters Isenheim ist vor 1516 entstanden. Nach 1517 folgte ein Altar für Aschaffenburg, sowie vermutlich jene reizende Madonna im Rosenhag, welche 1907 in der Kirche des Dorfes Stuppach bei Mergentheim entdeckt oder richtiger gesagt als Werk Grünewalds erkannt wurde. (Abb. im IV. Jahrg. nach S. 192, mit Text von Dr. Max Schermann.) Sie entstammt demselben Jahrzehnt, an dessen Ende unser Künstler zum erstenmal im Zusammenhange mit dem Kardinal Albrecht erscheint. Von den Bildern, welche er im Auftrage dieses Fürsten schuf, und zu denen auch das Münchener Mauritius-Gemälde ge-



WILHELM HAVERKAMP (BERLIN) DAS WUNDER DER BROTVERMEHRUNG
Im Hochaltar der Pfarrkirche zu Stadtlohn in Westfalen. Kupferhohlgalvano

hört, welches einst der Mittelteil eines Altars war, dessen Flügel nicht von Grünewald herstammen — von diesen Bildern möchte ich die Aschaffenburger Pietà, über die hier weiter zu reden sein wird, für eins der letzten halten. Daß das Bild sich in Aschaffenburg befindet, erklärt sich daraus, daß Albrecht, nachdem seine Stellung in Sachsen unhaltbar geworden, bei seiner Übersiedelung nach Mainz sehr viele der für ihn angefertigten Kostbarkeiten dort und in Aschaffenburg unterbrachte. — Von den übrigen Werken Grünewalds, zu denen u. a. ein um 1522 gemaltes, dämonisch wirkendes Kreuzigungsbild gehört (jetzt in der Kunsthalle zu Karlsruhe) kann an dieser Stelle nicht näher besprochen werden; wer sich damit zu beschäftigen wünscht, sei auf die einschlägigen Werke u. a. von Schmid, Bock, Friedlaender hingewiesen. Gestorben ist der Künstler um 1530. Es ist charakteristisch, daß nicht einmal dies Datum für uns feststeht. Zur Erklärung wird man mit Fug annehmen dürfen, daß die Zeitgenossen die Art dieses Künstlers nicht mehr verstanden, der sich von jeglicher fremden Richtung so völlig fern hielt, besonders keinerlei italienische Einflüsse Herr über sich werden ließ, denen doch sogar ein Dürer sich nicht entziehen konnte. Grünewald hat dem Zeitgeschmack niemals Konzessionen gemacht, ist in seinem Empfinden und Schaffen dem Deutschtum unbeirrt treu geblieben, ist auch sonst seine eigenen Wege gegangen, die von jedem einschmeichelnden



WILHELM HAVERKAMP (BERLIN) DIE VERWANDLUNG VON WASSER IN WEIN
Im Hochaltar der Pfarrkirche zu Stadtlohn in Westfalen. Kupferhohlgalvano

Wesen weitab führten. So mag er als ein Mann gegolten haben, den der große Haufe nicht beachtete als einen, der es nicht verstand, mit der Zeit mitzugehen.

Die Pietà, welche wir hier besprechen und mit dankenswerter Genehmigung des K. Stiftungsamtes, sowie der Stiftskirchenverwaltung zu Aschaffenburg abbilden, ist für einige Monate als Leihgabe an die K. Alte Pinakothek zu München gekommen, wo sie im Dürer-Kabinett untergebracht ist, leider in etwas ungünstiger Stellung, weil das seitlich einfallende Licht in der das Bild bedeckenden Glasscheibe reflektiert. Das Gemälde ist nicht zum erstenmal auf Reisen. Im Jahre 1903 bildete es eine der größten Zierden der von mir in Verbindung mit den Konservatoren der an die Provinz Sachsen grenzenden Bezirke ins Werk gesetzten Kunstgeschichtlichen Ausstellung zu Erfurt; es ist auch in der daraus hervorgegangenen großen Publikation (Doering und Voß, Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen, Magdeburg, E. Baensch jun., 1904) abgebildet worden. Der Grund, dieses Bild damals mit heranzuziehen, lag teils in seiner einstigen Bestimmung für ein sächsisches Stift, teils darin, daß es darauf ankam, einer Reihe von in Erfurt ausgestellten Gemälden des sogenannten Pseudo-Grünewald ein unanfechtbares Werk des wirklichen zum Vergleich an die Seite zu stellen. In die Erörterung der daraus hervorgegangenen wichtigen Resultate, um die sich speziell Max Friedländer



WILHELM HAVERKAMP (BERLIN) I. SELIGPREISUNG
Kanzelfüllung in der Pfarrkirche zu Stadtlohn in Westfalen, Hohlgalvano

verdient gemacht hat, kann ich hier nicht eingehen; es sei dafür auf den Text im genannten Werke hingewiesen.

Grünewalds Beweinung Christi ist auf Fichtenholz mit Ölfarbe gemalt und besitzt, aus dem Rahmen genommen, eine Höhe von 0,48 bei einer Breite von 1,50 m. Ein Gefühl, welches in dem Beschauer alsbald entsteht, ist das der Verwunderung darüber, daß von der trauernden Muttergottes nichts zu sehen ist als die Unterpartie und die leicht ineinander gefalteten Hände. Da auch vom Körper Christi Teile seiner rechten Seite fehlen, endlich die Figur links und das Wappen rechts unvollständig sind, so drängt sich die Vermutung auf, daß das Bild verstümmelt und ursprünglich, namentlich in der Höhe größer gewesen sei. Was die Ausdehnung in die Breite betrifft, so halte ich aber die jetzige für die ursprüngliche, und zwar darum, weil die Zehen des rechten Fußes Christi fast gewaltsam an den Bildrand angepreßt sind, was doch nicht nötig wäre, wenn das Bild einst dort breiter war. Ist aber die rechte Seite unverändert, so muß es wegen des kompositionellen Gleichgewichts auch die linke sein. Weniger einfach steht die Sache mit der Höhenausdehnung. An sich möchte ich es angesichts der ungewöhnlich stark ausgeprägten Eigenart Grünewalds keineswegs vorweg in Abrede stellen, daß er nicht eine derartig fragmentarische Darstellung hätte beabsichtigen mögen. Zur Erklärung des Vorganges im Bilde ist auch jetzt alles Notwendige vorhanden, ja die tiefe Erregtheit religiösen Empfindens zeigt sich nach meinem Gefühl bei der jetzigen Fassung sogar viel konzentrierter, als wenn alles breit ausgeführt ist. Ein modernes Werk, Gabriel Max' „Es ist vollbracht", deutet den Schmerz der Freunde des Heilandes auch nur durch einige gerungene Hände an und erreicht dadurch eine Verallgemeinerung auf die gesamte heilsbedürftige Menschheit. Als Gegengründe, welche die Annahme rechtfertigen sollen, daß mindestens die Figur Mariä ehemals



WILHELM HAVERKAMP (BERLIN) ST. BONIFATIUS

Kanzelfüllung in der Pfarrkirche zu Stadtlohn in Westfalen. Galvano

vollständig, das Bild also um zwei Drittel höher gewesen sei, kann man anführen: erstens, daß es aus jenen Zeiten an jedem Analogon fehlt; zweitens, daß der links befindliche Mann, Kardinal Albrecht, (nicht aber die klagende Frau gegenüber) den Blick derartig emporrichtet, daß man glauben könnte, er wolle in das Antlitz Mariä blicken. Diesen beiden bereits von anderer Seite angeführten Gründen möchte ich als dritten noch hinzufügen, daß es auffallend ist, auf diesem Bilde nicht weniger als drei Stifter zu sehen, während doch die Kosten für ein verhältnismäßig so wenig umfangreiches Werk unmöglich sehr hoch gewesen sein können. Auch dies würde den Schluß auf ein größeres Gemälde zulassen. Mir scheint aber, daß keiner der angeführten Gründe wirklich stichhaltig ist. So lange nicht durch Urkunden oder zeichnerische Vorstudien das Gegenteil bewiesen wird, braucht man von der Vermutung, der vorliegende Zustand sei der ursprüngliche, noch nicht abzulassen. Das Emporblicken des Kardinals kann ebenso gut der darüber befindlich gewesenen Darstellung eines größeren Altarmittelteils gegolten haben, von dem unser Bild nur die Predella gewesen wäre, und dann hätte es sich um ein Werk wirklich bedeutenden Umfanges gehandelt, bei welchem auch die Beteiligung von drei Stiftern erklärlich wäre. Schließlich scheint mir auch der Beachtung wert, daß die Ränder der Malfläche scharfe Kanten und Grate zeigen, die nicht darnach aussehen, als sei die Farbe ehemals über sie hinweggegangen.

Sei dem nun wie ihm wolle, so läßt sich nichts daran ändern, daß dies Gemälde jetzt so und nicht anders aussieht, und mir scheint, daß es in jedem Falle eins der kostbarsten Werke ist, welche die ausgehende Gotik uns hinterlassen hat, vielleicht ein Beweis, daß diese noch reichlich genug Lebenskraft besaß, um noch weiterhin Großartiges zu leisten, wäre ihr die Renaissance nicht übermächtig



WILHELM HAVERKAMP (BERLIN) FUSSWASCHUNG
Im Antependium des Hochaltars der Pfarrkirche zu Stadtlohn in Westfalen

entgegengetreten. Wundervoll ist die bewegte Linie des hingestreckten Christusaktes. Der Kopf erinnert an jenen beim Kruzifixus des Isenheimer Altares, doch ist dieser hier edler in der Form und namentlich die Nase nicht so hakenförmig. Auch der Mund ist ruhiger und feiner, der Hals allerdings erscheint etwas massiv. Die Zeichnung der Füße ist nicht unbedenklich. Die eine große Zehe zeigt die bei Grünewald charakteristische starke Zurückbiegung. Dasselbe tut der rechte Daumen Marias. Daß die zugehörige Hand hart rechtwinklig umgebogen ist, wird ausgeglichen durch die weiche Bewegung der linken Hand, auch durch die Milde der Zeichnung und Färbung im ganzen, welche diesen Händen etwas schier Überirdisches gibt. Ihr zartes Leben bildet einen prachtvollen Kontrast gegen die Herbigkeit des toten Christuskopfes. Die Gewänder fließen in weichen, sanften Falten und Linien. Neben Marias rechtem Arm scheint sich, freilich sehr undeutlich, der Unterteil eines weiter rückwärts befindlichen, daher perspektivisch kleineren Gesichtes bemerkbar zu machen. — Von den beiden Stifterfiguren rechts ist das Antlitz des Mannes nur schwer zu erkennen, da es in tiefem Schatten liegt. Der Kopf ist mit einem dunkelroten Hute mit hellroten Verzierungen und weißem Futter bedeckt. Die Frau ist sicher keine hl. Magdalena, wie Bock gemeint hat, sondern wegen des gleichen Reduktionsmaßstabes die Gattin des Mannes, der durch seine Wappen als ein Mitglied der Familie Schenk von Erbach gekennzeichnet wird. Höchst bezeichnend für Grünewalds Leidenschaftlichkeit ist es, daß er diese Stifterin an der Marienklage lebhaften persönlichen Anteil nehmen läßt. — Die Figur in der Ecke links ist Albrecht von Brandenburg, welcher sein eigenes Wappen mit den Händen oben und unten gefaßt hält. Er ist in einen dunkeln Rock mit rotem Aufschlag gekleidet und trägt auf dem Kopfe eine goldgestickte Haube. Das Wappen zeigt die Kardinalsinsignien. Wird hierdurch bewiesen, daß das Bild nicht vor 1518 gemalt sein kann,



WILHELM HAVERKAMP (BERLIN) HEILIGE FAMILIE

Gruppe auf dem Hochaltar der Kirche des St. Martinistifts (kath. Lehr- und Erziehungsanstalt) Appelhülsen i. Westf.



so halte ich doch diesen Zeitpunkt für erheblich zu früh. Als Albrecht Kardinal wurde, war er erst 28 Jahre alt. Der Mann aber, welchen wir hier gemalt sehen, und der wegen des Wappens doch kein anderer sein kann als eben Albrecht, ist grauhaarig. Vergleicht man dies Bildnis mit denen, welche Cranach und Dürer von dem Kardinal angefertigt haben, so bemerkt man, daß er bei Grünewald älter ist als bei jenen; besonders trifft das auch auf den in der Figur des hl. Erasmus porträtierten dunkelhaarigen Albrecht des Münchener Mauritiusbildes zu. Sonach ist das Aschaffenburger Bild in späteren Lebenstagen des Kardinals gemalt, allerdings, falls der Zeitpunkt um 1530 für Grünewald's Tod richtig ist, auch nicht in sehr vorgerücktem Alter. Albrecht ist aber überhaupt nur 55 Jahre alt geworden († 1545), also kann es wohl sein, daß er schon in seinen vierziger Jahren grau und alt aussah. Ich glaube auch noch aus einem andern Grunde, daß dies Bild in Grünewald's Lebenswerk aus späten Zeiten stammt, und zwar wegen der Beschaffenheit der Helldunkel-Malerei. Wir sehen sie zwar beim Isenheimer Altar und einigen anderen Werken bereits sehr schön entwickelt, aber doch nicht zu so reiner Abklärung gelangt wie hier. Auch schaltet der Maler dort mit den Formen und Farben in einer Weise, welche zwar die Vorzüge, aber auch die Mängel der eigenwilligen Kraftgenialität besitzt, während hier offenbar größere Ruhe herrscht, ohne daß doch das dramatische Leben darum weniger tiefe Erregung zeigte. Koloristisch ist die Aschaffenburger Pietà von höchster Feinheit, in der Hauptsache auf kalte graugrüne, blaue und weiße Töne gestellt, die in etlichem Braun (in den Schatten, am Sarkophage usw.) ihr Komplement finden. Die Wappen aber bringen mit ihrem reichlichen Rot und Weiß, auch etwas Gold leuchtendes Leben in das Bild und sichern ihm eine dekorative Fernwirkung. — Im Interesse wissenschaftlicher Untersuchung und auch um die Genialität dieses immer noch zu wenig gewürdigten Künstlers weiten Kreisen vor Augen zu führen, ist es lebhaft zu begrüßen, daß das Bild jetzt zeitweise nach München gekommen ist. Der Fall liefert einen Beitrag zur Erwägung der Frage, die sich freilich nur von Fall zu Fall entscheiden läßt, ob es besser ist, wertvolle Kunstwerke an ihren gelegentlich versteckten, wenig besuchten Aufenthaltsorten zu belassen oder sie den großen Zentralpunkten zuzuführen.

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1913

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

(Schluß)

Sodann erschienen sieben deutsche Städte, unter ihnen Berlin samt anderen Städten Preußens. Religiöses tritt hier wenig hervor: zwei von den Hamburger Rathaus-Entwürfen F. Gesel-



MATTHIAS GRÜNEWALD — BEWEINUNG CHRISTI

Text S. 115—122

schaps, ein paar E. v. Gebhardt, eine der lieblichen Szenen von J. Scheurenberg (»Maria mit den Engeln«). Entfernter schließen sich an: L. Dettmanns »Fischerhochzeit«, O. Heicherts »Seelengebet der Heilsarmee« (der dann neu einen »Geburtstag der Genesenden« bringt) und H. Looschens »Sonntagsruhe«. Von diesem sei gleich auch seine neue dekorative Malerei »Northusia« genannt, eine der Stadt Nordhausen gewidmete, sagen wir: »profana conversazione«. Im übrigen gibt es hier ein Aachener Historienbild von A. Kampf, Genre von G. Janssen und C. Meyer, Landschaften von H. Herrmann (ein Werftbild von ihm zeigt Einheitlichkeit verbunden mit guter Durcharbeitung), von M. Ludwig (eine an Lichtstrahlung reiche schwäbische Landschaft ist anscheinend eine Fertigstellung nach † C. Ludwig), von H. Liesegang. Ein »Pierrot« von L. v. König erscheint wie ein Exklave aus der Secession. Das Porträt ist vielleicht am besten vertreten: von F. v. Harrach, von H. L. Meyn, von † K. Stauffer-Bern (»Ludwig Löwe«).

Aus München (hergestellt von C. Blos) sind als Religiöses C. Marrs »Jüngling zu Naim« und eines der Franziskusbilder von F. Kunz (die Heimkehr von der Stigmatisation) zu sehen; A. Langhammers »Prozession« mag sich hier anreihen. Im übrigen tritt auch da das Porträt hervor, zumal von F. Kirchbach und L. Samberger. Was sonst noch auffällt, sind Landschaften von F. Baer, F. Grässel und O. Strützel sowie Genre von W. Firle, A. A. Oberländer und E. Liebermann (eine Atelier-Aktszene »Parisurteil« von 1913).

Aus Dresden (hergestellt von G. Kuehl) kam M. Klingers »Pietà« von 1890, allerdings unter Protest des Künstlers. Hier seien erwähnt der »Rumänische Archimandrit« von G. Lührig, die »Trauernden Witwen« von A. Wilckens (mit denen etwa C. Bantzers »Hessische Bäuerin« zusammengestellt werden kann) und besonders von dem Zeichnungskünstler R. Müller die hier als »Die Nonne« bezeichnete »Barmherzige Schwester« von 1899 (»Was ihr getan habt einem unter diesen meinen geringsten Brüdern, das habt ihr mir getan«). Außerdem fällt eine »Die drei Lebensalter« darstellende Pferdegruppe von E. Hegenbarth auf. H. Ungers weiblicher Idealkopf wiederholt sich in »Mutter und Kind«, F. Dorschs Ballgenre in »Der blöde Pierrot«, W. Claudius' Interieurkunst in einem »Hellen Stübchen«.

Karlsruhe (hergestellt von J. Bergmann) befriedigt religiöses Interesse durch L. Schmid-Reuttes in geometrischen Formen und in braunen Tönen gehaltenen »Christus am Kreuz und die beiden Schächer« sowie durch † W. Volz, »Cäcilie«. Neben den Verstorbenen C. H. Hoff (»Hirtenbub«) und H. Baisch (»Maimorgen«) stellt sich wie immer G. Kampmann ein: sein »Spätabends« ist eines von den Bildern, die durch wenige etwas gar umfangreiche Flächen wirken.

Stuttgart (von R. Weise, dessen »Städterin« ein Gegensatzthema charakteristisch, doch in einer unnötigen Formatgröße bringt) stellt seine Verstorbenen H. Pleuer und F. Reiniger voran. Neben ihnen sind noch bemerkbar C. Grethe und C. Schmoll v. Eisenwerth.

Weimar (von F. Mackensen, dessen »Gottesdienst« gekommen ist) läßt das Szenenbild hervortreten. So besonders in der »Fischerfamilie« O. Högers, in den silhouettenhaften »Flößern« des Dachauer Graphikers W. Klemm. »Birkenstämme im Herbst« vertreten den vor kurzem verstorbenen C. Arp.

Wien (von J. Q. Adams, der durch ein an Farbenspiel reiches Porträt vertreten ist) kam relativ viel zu dürftig, um einigermaßen ein Bild von sich darzubieten. An farbig markanten Porträts fehlt es hier am wenigsten; doch auch Landschaften wie H. Tomecs »Oktober«



CHARLES TOOBY STILLEBEN

XI. Internationale Kunstausstellung München 1913



CHARLES TOOBY — LANDSCHAFT MIT PFERDEN

XI. Internationale Kunstausstellung München 1913

heben sich koloristisch hervor. J. Epstein zeigt seine »Vorbereitungen für das Fest«. K. Hucks Alpenlandschaft mit Adlern »Erwachen«, A. Zdrasilas in guter Tradition gearbeitete »Untergehende Sonne« (ein Volkstanz im Freien) und besonders R. Bachers »Zwei Frauen« geben Proben von der Erwerbungsauswahl der Österreichischen Staatsgalerie (die auch etwas von dem Dresdener E. Hegenbarth gibt).

Die neben der Rückschau übrigbleibende, also prinzipiell neueste Malerei ist wieder in solcher Fülle und in einem so steten »besseren Mittelgut« vorhanden, daß wir da erst recht wenig über Aufzählungen hinauskommen.

Religiöse Kunst ist hier wiederum nicht spärlich vertreten; doch man merkt, daß es ihren Vertretern wohl weniger um kirchliche Interessen zu tun ist als um malerische, etwa auch dekorative und besonders »rhythmische«. Dieser letztere Gesichtspunkt erscheint in P. Plontkes »Madonna«, und zwar durch die zu beiden Seiten von Mutter und Kind musizierenden Jünglinge. Jedenfalls ragt dieses Werk (von der Stadt Berlin angekauft) hinaus über äußerlichere Versuche, solchen Themen gerecht zu werden, wie sie etwas süßlich, aber innig M. Block-Niendorff in einem Aquarell »Madonna«, mit etwas skizzenhaft-wunderlichem Ernst X. Schubert in seiner hellfarbigen »Verkündigung Mariä« und F. Stassen in seinem »Mittagszauber« bringt. F. Müller-Münsters »Golgatha« ist selbständiger und tiefergehend als die wieder sehr an Gebhardt weisende »Grablegung Christi« und die stilisiert dekorative »Auferstehung« (1912) von E. Pfannschmidt. »Petri Fischzug« von H. Vogel ist ein Seestück; »Der verlorene Sohn« von C. Wiederhold nur eben thematisch tiefergehend, doch allzu skizzenhaft; »Christus und die Sünderin« von M. Coschell hauptsächlich ein interessantes Aktstück. Sozusagen trocken sind „Andacht“ und »Unser täglich Brot gib uns heute« von O. Roloff. Mehr noch als die Themen, die z. B. in A. Bertrands als »Dämmerung« bezeichneten gehenden Mönchen erscheinen, sind ersichtlich Landschaften u. dgl. beliebt, die sich durch irgend eine Beziehung auf einen religiösen Ton stimmen. Als »Sonntagmorgen« bezeichnet H. Köcke seine gut farbige Darstellung eines weiten Kirchganges, als »Das ist der Tag des Herrn« E. John seine Schafe in der Haide, als »Abendsonne im Wald« A. Müller-Cassel ein Stimmungsbild mit einem Mädchen vor einem Kruzifix. Natürlich sind auch wieder, wenngleich wenig bemerkenswert, zahlreiche Kircheninterieurs u. dgl. zu sehen: so von R. Possin und A. Wilckens; (dessen »Frauen auf der Düne« übrigens eindringlicher sind als C. Saltzmanns »Ostseefischer«);

Südländisches von R. v. Hagn, Nordländisches von A. Antoine und von L. Kath; eine Behandlung des »Prozessions«-Themas von W. Blanke.

Der frühe Tod eines Hoffnungsvollen läßt uns weiterhin die Bilder von H. Bruch voranstellen. Es sind von ihm hauptsächlich Landschaften mit einem gut flächenhaften Zuge, zum Teil von Schafen und Ziegen belebt, zu sehen. Aber seine bisherigen Bilder von Märchen u. dgl. sowie jetzt sein »Schneewittchen« würden vielleicht der Anfang einer eigenen Märchenerzählerkunst geworden sein (die diesmal sonst kaum vertreten ist). Als einen — anscheinend frühe — Verstorbenen nennen wir auch G. Schreckhaase, mit »Fischerhäusern auf Hiddensee«.

Die »Große« würde ihre künstlerische Überlegenheit über die Secession wohl noch besser zur Geltung bringen, wenn sie die räumliche Verteilung ihrer Objekte weniger nach deren Effekt als nach deren geistiger Bedeutung einrichtete. Fast sind Innigkeit und Abgelegenheit eines Ausstellungswerkes einander proportional. Warum hängt z. B. »Die Einsame« von W. Winck irgendwo im Hintergrund einer sogenannten Totenkammer? Auch W. Thielmanns »Trauernde« könnten bevorzugt werden, und selbst M. Rabes (wohl verspäteter und nicht mehr katalogisierter) »Winter in Moskau« verdient in diesem Zusammenhange Beachtung.

Zum Innigeren gehören auch wieder Werke von dem altangesehenen R. Eichstaedt (»Großmutters Stube«) und von dem mit ihm nicht nur dem Namen nach leicht zu verwechselnden, allerdings malerisch frischeren jungreifen F. Eichhorst (»Spinnstube«, »Die Großmutter«, »Mittagsmahl«).

Umgekehrt könnte manches Vorangestellte in jene Kammern abgeschoben werden. So namentlich Porträts effektvoller Personen von effektvollen Malern. Doch fehlt es nicht an intimeren Bildnissen. Zur Not könnte man selbst W. Papes »Letzte Sitzung« (der Berliner Akademie der Wissenschaften) hierherrechnen. Jedenfalls aber die »Mutter des Künstlers« von A. F. Seligmann und das »Selbstporträt« von F. Krause. Den Generalsuperintendenten Schöttler malte R. Thienhaus, einen Pastor in Hamburg R. P. Junghans, den Pater Dr. Hartmann (in Pastell) F. Harnisch, den Bildhauer J. Taschner E. Heilemann. »Der alte Lotse« von A. Mohrbutter kann seine Würdigung hier finden.

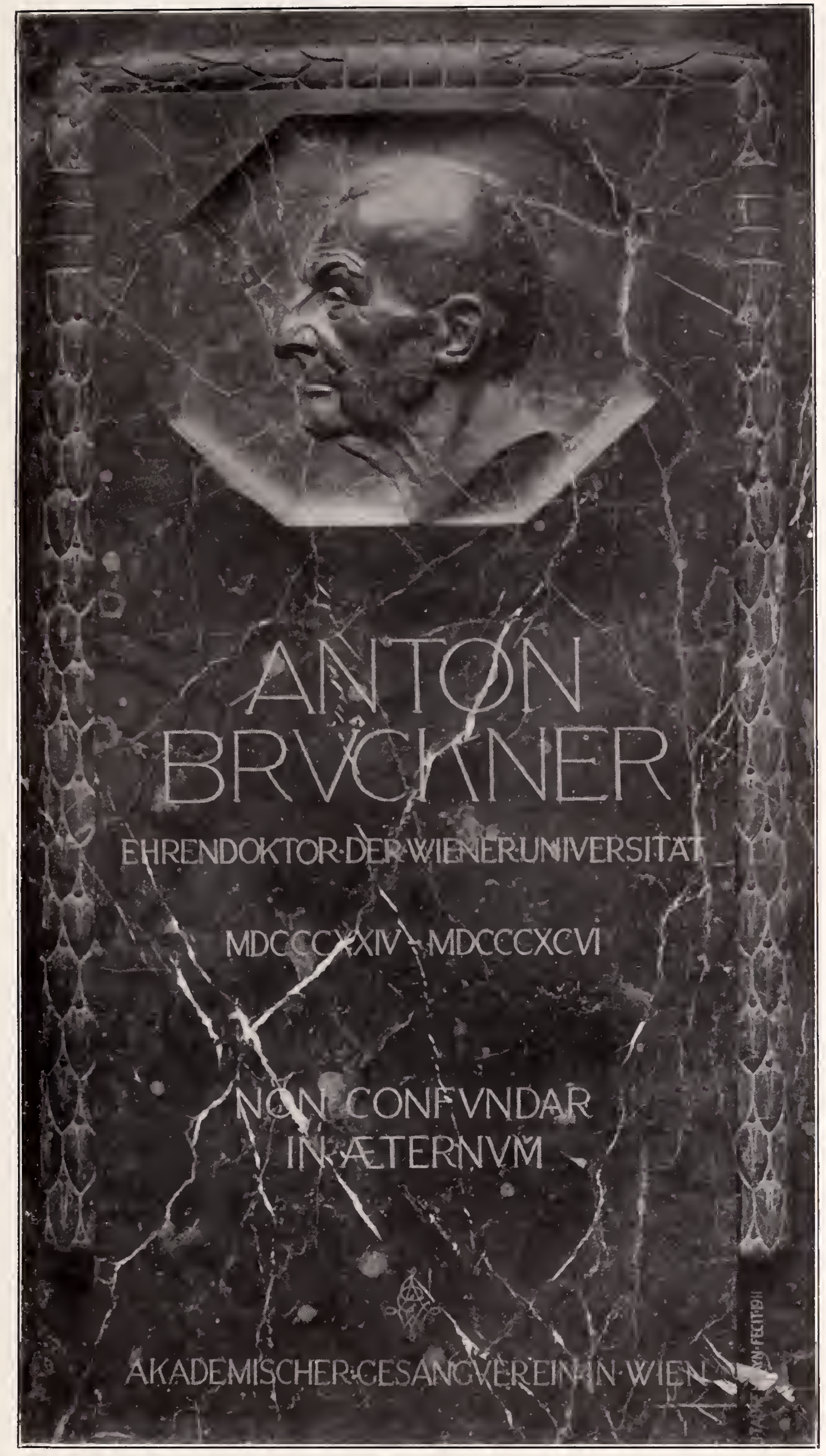
Historisches Theater wird uns trotz naher Gelegenheitsverführung nur wenig dargeboten. Um so lieber verweilt man bei zwei Behandlungen des Themas »Todesreiter von 1813«, die H. Arnold und A. Roloff gegeben haben. In die auch sonst hie und da vertretene Werkarbeiterwelt führen die »Arbeiter« von F. Keller und »Der Torfschieber« von A. Westphalen. Dem Monumental-Dekorativen gehören mehr oder weniger an; »Herkules erlegt die Stymphaliden« von R. Jettmar und das als »Herbststurm« bezeichnete Wilde Heer von H. Koberstein, dem gegenüber J. Klein-Chevaliers »Meeresbrausen« doch nur eine farbenglänzende Akt- und Wasserdarstellung ist. Das Temperabild »Tanzprobe« von S. Reicke könnte hervorragen, wäre nicht die Absicht so merkbar.

Am Interesse für das, was man »spezifisch malerische Qualitäten« nennt, fehlt es nicht. Aber sie finden sich nicht einmal bei Akten immer genügend oder gehen da ins Derbe oder Willkürliche. Um so eher kann man bei der reichen Farbigkeit in P. Paedes »Auf dem Kanapee« und besonders bei der Studie von W. Christens verweilen. In Landschaften ergeht sich die eigentliche Pinselkunst wohl am vielseitigsten. Luft, Licht, Farbe und besonders das, was man Heimats- und Schollengeruch nennen könnte, sind nicht bloß der Secession eigen, obschon die eigentlichen impressionistischen und verwandten Spezialkünste hier fehlen, etwa ausgenommen Farbenkraftmeiereien wie M. Uths »Stadtkirche in Dinkelsbühl«, womit etwa die sympathische Farbenkraft des Blau und Grün in L. Bartnings »Oberengadin« verglichen werden möge. Die Manier, den Landschaften zu viel Vordergrund, meist mit überhohem Horizont, oder zu viel eintönigen Luftgrund, meist mit unterniedri-



CHRISTIAN LANDENBERGER (STUTTGART) BETENDES KIND

XI. Internationale Kunstausstellung München 1913



JOSEF TAUTENHAYN (WIEN) ANTON BRUCKNER

Denkmal für den Komponisten in der Wiener Universität. Errichtet 1912



WILLY ENGEL (HAYINGEN) AN DER HOBELBANK

gem Horizont zu geben, tritt hier und diesmal kaum hervor.

Natürlich sind bei den Vertretern des »Malerischen« besonders Stimmungsthemen beliebt wie »Nach dem Regen« (C. Kayser-Eichberg) und »Regenstimmung über dem Harz« (E. Kolbe) oder »Nach der Kartoffelernte« (F. Kiedrich). Ebenso sind, wie schon an Beispielen gezeigt, zum Beleben der Landschaftstimmung Tiere beliebt. So entsteht etwa, mit Schafen, der» Herbsttag bei Angermünde« von O. Jernberg, der »Vorfrühling im Moor (Heidschnucken)« von W. Brandes und der aufs Hirtenlied gestimmte »Abend« von A. Weczerzick. Sozusagen als Tierkünstler, neben den bekannten graphischen Verdiensten, entfaltet sich C. Kappstein. Dem See wird P. Vorgang in seinem, durch leuchtende Kiefernstämme markanten »Abend am Heidereuter See«, der See O Heinrich in seinem »Es will Abend werden« gerecht — bekannter Seemaler nicht erst zu gedenken.

Südliche Landschaften scheinen ihre Beliebtheit zu verlieren; doch erinnert an den † A. Hertel in bedeutender Weise sein »Sarazenenturm bei Rapallo«. Was H. Darnaut (»Waldteich«), W. ter Hell (»Herbst«), F. Kallmorgen (»Sommerwolken«) und Andere malen, ist vorwiegend deutsches Land; und topographischen Interessen kann der Liebhaber nachgehen z. B. vor F. Wildhagens »Frühling in Thüringen«, das die eigentümliche thüringische Mischung von Düsterem und Heiterem gut trifft, oder vor K. Heffner, der eine Heidelandschaft bei Lutterloh und eine bei Unterlüß malt, oder vor C. Hessmerts »Märzsonne, Schloß des deutschen Ritterordens bei Schivelbein i. P.«.

Endlich ergeht sich das sozusagen mal-malerische Interesse in Interieurs. Man mag schwanken, ob man den Preis des besten Innenstücks zu geben denken soll an M. Volkhart (»Aus einem alten Patrizierhaus«) oder an M. Schaefer (»Der goldene Spiegel« und — mit feinen mattbraunen, grün ergänzten — Tönen »Sakristei der Abteikirche zu Corvey«). Schließen wir daran R. v Hagns »Norddeutsche Diele« und K. Weises »Rügensche Bauernstube« an, so haben wir das Bewußtsein, daß unser Ausstellungsbericht sich bemüht hat, einem vielseitigen künstlerischen Streben entgegenzukommen und gerade einiges mit gutem Grund übergangen zu haben, nach welchem eine große Zahl der Besucher in erster Linie fragen möchte.

ZWEI AUSSTELLUNGEN IN MANNHEIM

Unter den künstlerischen Veranstaltungen des Jahres 1913 in hiesiger Stadt sind neben der großen Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes vor allem die Ausstellungen des »Freien Bundes zur Einbürgerung der bildenden Kunst« in der Mannheimer Kunsthalle zu nennen. Es handelt sich einmal um die zu Anfang des Jahres stattgehabte »Ausstellung moderner Theaterkunst«, die sich auf die äußere wie innere Gestaltung des heutigen Theatergebäudes, die Dekorationen und die Kostüme bezog. Vor allem machte die äußerst reichhaltige, künstlerisch hervorragende und instruktive Ausstellung klar, wie notwendig die Arbeitsbeziehungen von Dichter, Maler und Architekt zueinander sind, soll ein künstlerisches Ganzes entstehen und auf uns einwirken. Die Abteilung Theaterarchitektur gab in Bild und Modell einen Rückblick auf die Stufenentwicklung des Theaterbaues von ehedem bis auf unsere Tage, die Lösungen des Fassaden- und Raumproblems (Schmitz-Brurein, Dülfer, Littmann, Schumacher, Kauffmann). Weiter Spielraum war der Bühnendekoration und dem Bühnenbild gewährt; interessieren mußten da die verschiedenartigsten Auffassungen, die aber doch auf dem einen idealen Gedanken der künstlerischen Gesamtgestaltung beruhen, angefangen von dem Reformator Gordon Craig über Wilkinson, A. Appia zu Ottomar Starke, Reinhardts Künstlern Ernst Stern und Karl Walser oder zu Max Liebermanns, Fritz Erlers, Olaf Gulbranssons und Karl Mosers Ausstattungen; Rob. Engels, Max Slevogt und E. Orlik dürfen nicht vergessen werden. Welch eminente Bedeutung die Kostüme für die Darsteller haben, ersehen wir aus den Figurinen eines L. Bakst, Roller, Pirchan und auch Stern, Walser, Weih oder Craig, Wilkinson usw. Auch die Mannheimer Theaterausstellung bewies im Zusammenhang, wie die modernen Bühnenkünstler sich mit besonderer Vorliebe der Ausstattung klassischer Werke wie Shakespeares Dramen, Schillers und Goethes Dichtungen zuwenden. Das Puppenspiel, das doch seine große Geschichte und Bedeutung im Leben der Zeiten und Völker hat, war durch die Marionetten Ivo Puhonnys (Baden-Baden) und des Kehler-Kasperl-Theaters glücklich vertreten. Das theaterhistorische Gebiet war, da die Veranstaltung vor allem die gegenwärtigen Strömungen und Leistungen veranschaulichen sollte, in der Hauptsache nur durch eine vom Mannheimer Altertumsvereine zur Verfügung gestellte Sammlung von Erinnerungen an die Vergangenheit des so bedeutsamen Mannheimer Hof- und Nationaltheaters berücksichtigt; es handelt sich dabei um Proben alter Mannheimer Dekorationen und Kostümierungen. Alles in allem genommen sollten hier die Worte Craigs als Leitstern dienen: »Die Kunst des



MICHAEL FEURER (MERZWEILER i. ESL.) SINGENDE ENGEL
An der Orgelempore der neuen Kirche in Kirrweiler, Kreis Hagenau i. Elsaß

Theaters ist weder die Schauspielkunst noch das Spiel. Es ist nicht Ausstattung und nicht Tanz, aber es ist alles zusammen, was diese Elemente in sich hat....« Die Erreichung dieses Zieles würde aber zugleich auch die glückliche Überwindung eines Standpunktes bedeuten, den ein anderer vor einigen Jahrzehnten folgendermaßen charakterisiert hat: »Ich hasse das moderne Theater, weil ich scharfe Augen habe und über Pappdeckel und Schminke nicht hinwegkommen kann. Ich hasse den Dekorationsunfug vom Grund der Seele. Er verdirbt das Publikum, verscheucht den letzten Rest gesunden Gefühls und erzeugt den Barbarismus des Geschmacks, von dem die Kunst sich wendet und den Staub von ihren Füßen schüttelt.« (Anselm Feuerbach). —

Eine weitere Darbietung des »Freien Bundes«, die aber noch geeignet ist, die Reform des Alltags bewerkstelligen zu helfen, persönliche und künstlerische Beziehungen in uns anzubahnen zu allem was uns um-



MICHAEL FEURER (MERZWEILER i. ELS.) DAVID
An der Orgelempore der neuen Kirche in Kirrweiler, Kreis Hagenau i. Elsaß



HANS HEIDER (MÜNCHEN) SONNIGER TAG

XI. Internationale Ausstellung im Glaspalast München 1913

gibt, sei es für den Gebrauch oder den Genuß berechnet, wurde in den unteren Räumen der Kunsthalle nach Schluß der Künstlerbundausstellung eröffnet in der Kollektion »Gut und Böse«. Hier sind Geschmacklosigkeiten, wie wir sie etwa in Pazaureks Stuttgarter-Geschmacklosigkeitenkabinetten — und außerdem im Leben auf Schritt und Tritt, in jedem Hause fast — finden, unmittelbar neben gut gelösten Dingen, Unechtes neben Echtem zumal bezüglich des Materials ausgestellt, die Cuivre-poliperiode und die Zeit des Atrappenstils neben dem Kunstgewerbe unserer Tage, dem Ornamentierten wie dem rein funktionell Gelösten, wo die Konstruktion einzig die Form gibt. Am deutlichsten wird der Unterschied und der Fortschritt klar, wenn wir ein farblos muffiges »böses« Zimmer, die »gute Stube« mit den staubigen Makartsträußen und zahllosen Nippes vergleichen mit dem wirklich »guten« Zimmer, das Platz, Licht, Luft und helle, frohe Farbe gewährt. Aber im Detail bezieht sich die Ausstellung noch auf alle möglichen Einzelheiten und Gegenstände immer gleich instruktiv und anschaulich; ich nenne Uhren, Bestecke, Geschirre, Schmuck, ferner Bücher, Plakate u. a. m. Im Interesse der Kultur und der inneren Wahrhaftigkeit dessen, was sie erzeugt, sind solche Unternehmen überall zu begrüßen; ob ihrer leicht faßlichen Anschaulichkeit wirken sie, wenn nur kurzer, führender Text sie begleitet, noch mehr Gutes als viele, viele Vorträge.

Oscar Gehrig

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Die 16. Mitgliederversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst wurde auf Donnerstag, den 8. Dezember, anberaumt. Beginn der Beratungen: 4 Uhr nachmittags im großen Saal des Hotel Union in München, Barerstraße 7. — Tagesordnung: 1. Begrüßung; 2. Rechnungsablage; 3. Vorlage des Haushaltungsplanes für 1914; 4. Neuwahl; 5. Bericht über die Behandlung der von der letzten Mitgliederversammlung ausgesprochenen Wünsche.

Mitte Dezember erfolgte die Versendung eines Mitgliederverzeichnisses. Die Namen sind nach Diözesen geordnet.

Anläßlich der Ausstellung der D. G. f. chr. K. in Münster kaufte der Westfälische Kunstverein eine Kreuzigungsgruppe in Bronze von Bildhauer Franz Schildhorn (München) und eine Madonnenbüste in Majolika von Georg Grasegger in Köln an.

Von der ständigen Ausstellung der D. G. f. chr. K. in München, Karlstr. 6, (freier Eintritt) ist zu berichten, daß zu dem bisherigen Raum ein anstoßendes Zimmer hinzukam. Die gegenwärtige Ausstellung enthält sehr viele schöne Originalwerke. Vertreten sind unter anderen die Bildhauer Schober und Zehentbauer mit schönen Krippen.





René Kuder pinx. Nr. 98 Ges. f. christl. Kunst, München

CHRISTUS ALS SÄEMANN



REMBRANDT VAN RIJN — JAKOBS SEGEN

Gemäldegalerie in Kassel. — Text unten; vgl. bes. S. 136ff
Nach Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl (München)

JAKOBS SEGEN

Skizze von M. HERBERT

Das schwere Novemberlicht des Jahres 1657 scheint durch das breite Nordfenster eines weiten, leeren und heute seltsam nüchternen Gelasses, einer Malerwerkstatt. Trostlos düster ist der Saal in der braungrauen, stumpf-schmutzigen Beleuchtung, die durch den nußfarbenen, brütenden Nebel entsteht, der aus den Kanälen der altberühmten Kornscheuer Europas, der mächtigen Handelsstadt Amsterdam, aufsteigt und alles wie mit unsauberen Händen anrührt. Boshaft tötet er die Farbe und zeigt höhnisch lachend den Verfall. — Es ist, als hätten Krieg und Plünderung in der Werkstatt Heimsuchung gehalten: der zu feiner Tönung abgeblaßte einst frischgrüne Seidenbehang der hohen Wände ist an manchen Stellen herabgerissen und zu rostigen Fetzen geworden, an anderen zeigt er verblichene mit Spinnweben und Staub bedeckte Quadrate und Ovale — letzte Andenken an große und kleine Gemälde, die jahrelang hier gehangen haben und der Stolz des großen Meisters und Kunstkenners Rembrandt Harmensz van Rijn gewesen sind.



PAUL ONDRUSCH (LEOBSCHÜTZ) VII. KREUZWEGSTATION
Georgenberg in Oberschlesien

Ach, wohin sind antike Waffen, gleißende, ziselierte Harnische, goldene Helme? Wo blieben indische Schleiertücher, chinesische Mandarinenkleider, jüdische Geräte, Sabbatlampen und siebenarmige Leuchter? Hier sind nur Postamente ohne Statuen und Büsten. Die Simse für italienische Majoliken, köstliche Bronzen und schimmernde Venetianer Gläser sind leer. Fort sind auch die opalisierenden Muscheln, verschwunden die Kronleuchter mit den Märchenblüten aus Murano und den regenbogenschimmernden Prismen, die goldenen Baldachine, die eingelegten Koranständer. Hölzerne Gestelle zeigen, daß hier flandrische Tapeten hingen. Selbst von dem großen Bette in der Ecke ist der Brokathimmel gehoben. Sie hätten auch das Lager genommen, legte nicht das Gesetz sein Veto ein, selbst dem Ärmsten muß man die Stätte lassen, wo er nachts die todmüden Glieder streckt. Außer dem Bette sind ein paar leere Kästen geblieben, Malerstaffeleien, Paletten, Pinsel, Farbentöpfe, Tische und Stühle. Die Gant ist durch das Haus des fünfzigjährigen Rembrandt gegangen und hat so ziemlich reine Bahn gemacht. Zu der Zeit, da zu anderen, Mittelmäßigen, die Ernte kommt, ward ihm das Nichts. Die von Teppichen und Fellen entblößten Dielen zeigen die häßlichen, groben Fußspuren der Schätzer und Auktionare, der

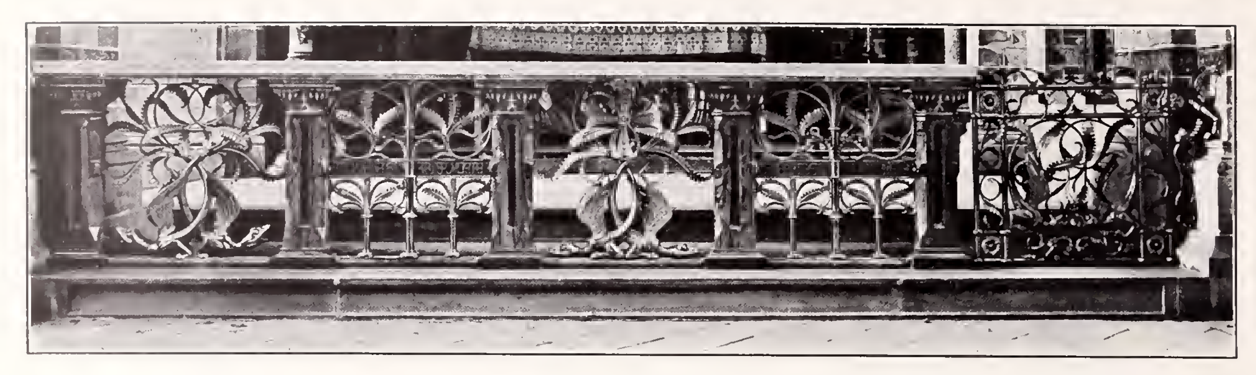


PAUL ONDRUSCH (LEOBSCHÜTZ) XIV. KREUZWEGSTATION
Georgenberg in Oberschlesien

Käufer und Trödler, der Kunstliebhaber und gierigen, zornigen Gläubiger. Sie haben Rembrandts Kostbarkeiten betastet und entweiht. Handelsjuden und -Jüdinnen haben sich hier um seine geliebten Seltenheiten gestritten. Einst in goldenen Liebestagen waren sie seine Wonne und die der schönen Saskia van Uylenburg gewesen — des Weibes seiner Jugend.

Welchen Frauennacken werden nun die Perlenschnüre der schönen Saskia zieren? Welchem anderen werden sie Tränen um tote Liebe bringen?

Während die häßliche Menschenhorde der Wucherer und Altertumshändler sich überbot, solange man hier feilschte, handelte, das Schöne häßlich und das Gute schlecht machte, hat Rembrandt van Rijn, der Mann mit dem derben holländischen Gesicht und den tiefen, verträumten, allwissenden Augen, mit seinem alten Hochmut dagestanden und getan, als ginge die demütigende Komödie ihn von Haut und Haar nichts an. Er ist nur ein einziges Mal zusammengezuckt, das ist gewesen, als man seine Sammlung erlesen feiner Stiche nach Lukas van Leiden versteigert hat — um Spottpreise sind die treugehegten Blätter, die ersten Anfänge seiner Sammlung in alle Winde gegangen. Lukas van Leiden hat ihm zuerst die Fackel der Kunst angesteckt und emporgehalten, er ist des jungen Rembrandt Pfad-



JAN BROM (UTRECHT) KOMMUNIONBANK
Marmor und Kupfer. In der Kathedrale zu Haarlem. — Text S. 139

finder, sein Erzieher zum Schauen und Begreifen gewesen. Ihm dankt er das Glück, ein Schaffender geworden zu sein —, das höchste, das schmerzlichste und vielleicht einzige Glück der Welt. Er möchte wie weiland Jesus Christus die Tempelschänder — die ganze Meute mit Peitschenhieben seine Treppen hinabfegen. Für einen Augenblick bäumt das wilde Roß des Temperamentes seiner Jugend sich hoch auf. Röte und Blässe wechseln in seinem Antlitz. Aber er bezwingt sich. Das Schicksal ist über ihm — auch der Gewaltigste lernt stillehalten. Er hat sich sogar mit übermenschlicher Selbstbeherrschung soweit gebracht, die chaotisch durcheinander wirbelnden Menschen, die seine Habe auseinanderreißen, zu skizzieren.

Aber dann hat er die Blätter wieder vernichtet. Nein, — nicht so: diese Rache ist seiner nicht würdig, die Rache eines großen Künstlers reicht in Ewigkeit, aber dieses sind keine der stillen, tiefen, reifen Bilder, wie sie jetzt in allem Tumult und Kampf seine Seele wie durch ein Wunder füllen — Visionen als himmlische Tröstungen geschenkt, die er stille an die kommende Menschheit weitergeben will, als ein Vermächtnis, das nicht vergänglich ist. Er denkt mit einer Art heimlichen Triumphes daran, daß er doch verstohlener Art die unschätzbare Tafel von Matthias Grüne-



JAN BROM (UTRECHT) KANZEL
In der Kathedrale zu Haarlem. — Text S. 139



JAN BROM (UTRECHT) CHORGITTER

In der Kathedrale zu Haarlem. — Text S. 139

wald gerettet hat. Diese Tafel voll glühenden innerlichen Lebens, aus der eine Gigantenseele in unerhörten Farben und Formen ihr Künstlerbekenntnis ausschreit. Grünewald hat Rembrandt stets mehr zu sagen gehabt als all die großen Italiener zusammengenommen — er hat mit diesem Deutschen dasselbe Herz, dieselbe Heimat. Die Tafel Grünewalds zu missen, geht über seine Kraft.

Rembrandt steht inmitten des ausgeraubten Ateliers. Es ist der erste Morgen nach der Versteigerung, er muß sich erst an diesen Zustand gewöhnen. Sein Blick geht mit halberstauntem, langsamem Suchen an den nackten



JAN BROM (UTRECHT) MONSTRANZ (VORDERSEITE
Gold mit Email und Steinen. In der Kathedrale zu Haarlem. — Text S. 139

Wänden hin. Nun ist alles fort, das er geglaubt hatte zum Leben, zum Schaffen zu bedürfen und der große Meister fühlt doch im tiefsten Innern keine Verarmung und Vernichtung. Welche Schicksale könnten denn wohl die Menschen denen bereiten, die in den Händen Gottes sind; die das Unsichtbare erschauen, das Unsagbare sagen, das Unfaßbare erfassen und wissen, daß hinter jeder großen Trauer eine große Freude steht! Hinter jeder Demütigung der Erde eine himmlische Erhöhung! Wahrlich, sie haben, was ihnen nicht genommen werden kann und doch — es gibt für Rembrandt jetzt manches Vermissen und Entbehren. Seit Jahren ist er nicht von seinem Bette aufgestanden, ohne den erwachenden Blick, der aus dem Dunkel des Schlafes auftaucht, an dem leuchtenden Gemälde von Peter Paul Rubens zu erholen. Es ist eine Venus gewesen, auf silberweißes Linnen in Rosen und große Tulipanen gebettet, rings um die Gestalt lachende Amoretten — eine Inkarnation von Freude, Lebenslust und Üppigkeit, voll unerhörter Farbenschwelgerei. Dem Rubens hing eine Santa Conversazione von Giorgione gegenüber. Ruhe, Sanftheit, Heiligkeit — hat sie ausgestrahlt, wie überirdische Musik ging es von dem Bilde aus. — Es ist Rembrandt sehr nahe ans Herz gewachsen gewesen. Welten verborgenen Lebens lagen dahinter. Aber er wird es entbehren lernen. Er, der alles besitzen wollte, geht nun in die Schule der Armut. Dahin sind auch die Handzeichnungen von Bellini, Lionardo da Vinci und Dürer, deren zarte Linien er inbrünstig geliebt hat. Verschwunden ist die Kopie nach der Erschaffung des Menschen von Michel Angelo, diesem Bilde aller Bilder! Unsummen hatte der Meister für seine Schätze auf Kunstversteigerungen ausgegeben. Er wollte seinen Mitlebenden zeigen, wie man große Kunst bewertet. Lachend, übermütig hat er ihnen die Lektion gegeben. Aber sie haben nicht davon profitiert — kaum ein Zehntel des ausgegebenen Geldes ist wieder eingegangen. Auch das geliebte Bild der bräutlich jungen Saskia, die den Rosmarinzweig in der Hand trägt und deren feines Profil vom

großen roten Hut beschattet wird, ist dahin und die badende Frau nach Hendrickje Stoffels, auch das kerzentragende Mädchen aus seiner frohesten Zeit selbst das schöne Kinderbild seines goldlockigen Titus. Ebenso die Porträts von Vater, Mutter und Bruder — diese geheiligten Lebensreliquien — alles um Spottpreise verschleudert — verschwunden wie ein Traum. An die Wand gelehnt stehen noch Gemälde Rembrandts, die keiner kaufen wollte. Bilder, die anders waren, als jene, die er früher gemalt hatte, weltfremdere, einsamere Werke und deshalb unverstanden und unbegehrt — geringgeschätzt vom Tage. Bilder für die Unsterblichkeit aus heimlichen Seelentiefen ins Dasein gebannt. Landschaften, auf die das Licht aus zerrissenem Gewölk mit all seinen Wundern und Kaprizen niederbricht, trotzige, einsame Baumriesen, an denen der Sturm sein Ärgstes tut. Weidenufer in Duft und Verschwiegenheit getaucht, endlose Ebenen, auf denen das Große, Gewaltige lebt, das hinter den Stummheiten der Natur ist, und das immer vernehmbarer wird, je länger eine einsame Seele ihm nachspürt. Es befinden sich zwischen diesen unverstandenen Bildern auch Studien zu Selbstporträts. Hier ist Rembrandt nicht mehr der sinnenglühende, der einst Saskia auf das Knie hob und dabei den goldenen Römer im Sonnenschein blinken ließ. Er ist hier einer geworden, der weiß, daß die meisten Dinge des Lebens Dinge der Tränen sind — einer, der knietief in Erfahrung stand. Ja, nun begriff und schuf Rembrandt stille Menschengesichter, entsagende und resignierte, ergebene und wissende, hinter denen dieselbe Ewigkeit tagt, die hinter den Landschaften ist und deren ganzes Wesen und Sein er bis auf den Grund erschöpft. Rembrandt muß jetzt so malen, denn seine Malerei, das ist er selbst. Er kennt jetzt Sorge und Qual, Buße und Reue, Verzweifeln, Versinken und die Flucht ins Gebet. Nun verkehrt er auch mit dem Gedanken an den Tod. Die Angst vor dem Tode, das Erwachen vom Tode, das Besiegen und Überwinden des Todes, die erschütterndsten Probleme, vor welche die Seele



JAN BROM (UTRECHT) MONSTRANZ (RÜCKSEITE)

Kathedrale in Haarlem. Vgl. S. 134 die Vorderseite. — Text S. 139



JAN BROM (UTRECHT) ALTARLEUCHTER (SILBER)
In der Hauskapelle des H. Herrn Bischofs in Haarlem

eine Wolke und entzog ihn seinen Verfolgern. Er kämpfte um die herrliche Vision, die vor ihm auftauchte und schwand, die in Fernen rückte und wieder nahe kam; ihre Umrisse veränderte, ihm gezeigt und entrissen ward und endlich deutlich greifbar aus dem Nebel des Unbewußten aufgetaucht ist. O wie hat er gerungen, inbrünstig, ehrfürchtig und verlangend wie um eine Braut.

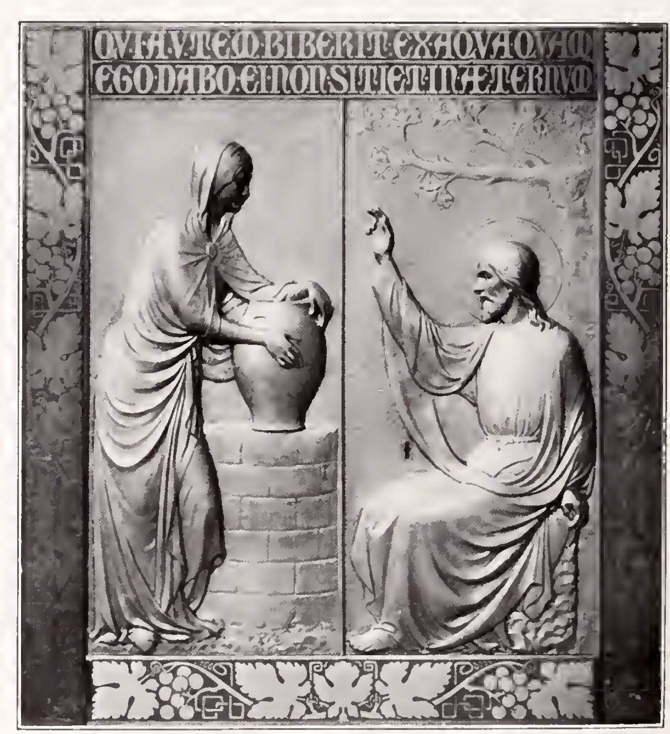
Es war eine der alttestamentarischen Erzählungen voll schlichter Größe — den greisen Jakob wollte er malen, den sterbenden Hirtenkönig und Patriarchen wie er seine Enkelkinder Ephraim und Manasse, die jungen Söhne Josephs segnet. Da empfand Rembrandt den Jakob in sich. Jenen Jakob, der aus einem Unvollkommenen und Strauchelnden ein Diener Gottes ward. Der den Segen seines Vaters Isaak stahl und doch des Segens wert ward; den Jakob, der in dunkler Nacht auf freiem

gestellt wird, löst er mit seiner allmächtig gewordenen Kunst. Er ist in die Tore des ewigen Lebens eingetreten.

Er malt das einsame Heilandkreuz auf Golgatha, er malt den Magier Faust, der die Rätsel alles Lebens lösen wollte, in seiner Studierstube und gebeugte Ritter, die weltverlassen auf verlorenen Posten stehen, er, der Shakespeare nicht kannte, hat die Gedanken Hamlets, der wußte, daß Reifsein alles ist und der Rest von allem das Schweigen.

Was ist Ruhm? fragt sich Rembrandt. Ruhm ist nichts. Aber das Schöpfen aus ewigen Quellen, die liebende Erkenntnis, das große Verstehen, das die große Liebe ist — das Finden des ewigen Inhalts, der in allem Irdischen lebt, das ist etwas.

Rembrandt beachtet die beraubten Mauern nicht mehr. Seine Seele kann sich beim Verlust nicht aufhalten, ihn rufen Stimmen, die nicht von dieser Welt sind. Tausend Kränze hängen noch in den Wolken. Er muß sie herabholen. Auf der Staffelei steht das große Bild, an dem er malt. — Trotz aller Bedrängnis, die seine Gläubiger ihm bereiten, ist es stetig in ihm gereift, der Gedanke an das Gemälde hat sich wie eine hohe Wand zwischen ihn und die Gemeinheit der Sorge gestellt. Er hüllte ihn wie in



JAN BROM (UTRECHT) TABERNAKELTÜRE
Kupfer vergoldet. In der Kathedrale zu Scheveningen



JAN BROM (UTRECHT) KANNE MIT SCHÜSSEL
Text S. 139. — Nachahmung der abgebildeten Werke verboten

Felde mit Gott rang und sprach: »Herr, ich lasse dich nicht, du segnest mich denn! »Rembrandt fühlte in sich den Jakob, in dessen Träumen die Engel des Himmels niedersteigen, den Jakob, der es in sich hatte, vierzehn Jahre lang um Rachel zu dienen und dessen ganzes Herz am Sohne des geliebten Weibes hing. Diesen Mann, der so ganz ein Diener Gottes und so ganz ein Mensch war, den hohes Alter und die Nähe des Todes mit großen Würden bekleideten und mit starker Feierlichkeit umfingen, welche Gedanken mußte der haben, wenn er den Trägern seines Geschlechtes die zitternden Hände aufs Haupt legte! Welch ein Augenblick patriarchalischer Heiligkeit und schauender Ehrfurcht! (Abb. S. 129).

Rembrandt tritt vor sein Gemälde und hebt das hüllende Tuch. Wann hat er doch zuletzt daran gemalt? Gestern — nein — vorgestern? Er weiß es nicht mehr. Aber es muß eine begnadete Stunde gewesen sein.



JAN BROM ALTARLEUCHTER
In der Hauskapelle des H. Herrn Bischofs zu Utrecht

Nahe einer wundervollen Vollendung grüßt ihn sein edles Werk, das auch ein letzter Pinselstrich nicht mehr verbessern könnte. Gedämpftes, doch leuchtkräftiges Licht — purpurn geheimnisvoller Schimmer über der Gruppe: das Greisenantlitz des segnenden Patriarchen voll fürstlicher Hoheit und Güte; sein Blick scheint aus allen Abgründen des Daseins zu kommen. Unbewußt und doch gebannt von der Weihe der Handlung beugen die schönen Kinder die Häupter unter die erhobenen Hände. Still, würdig und gefaßt ist Joseph, der daneben steht und den Alten stützt. Er trägt den Typus des feinen



JAN BROM (UTRECHT) KELCH
Silber vergoldet. — Nachahmung verboten

Menschenkenners, aber auch den des Starken, der in der Stunde der Versuchung bestand und sich in Weisheit und Klugheit die hohe Stellung erwarb.

Stille — wie in ihr eigenes Leben vollkommen eingehüllt, wohnt Asnath, die Mutter der gesegneten Kinder, der heiligen Handlung bei. Ihre Seele ist bei Gott. Sie kniet im Geiste vor dem Herren alles Zukünftigen.

»Auf dich o Herr — hoffe ich!
Laß meine Hoffnung nicht zuschanden werden.«

Starker, allmächtiger Zukunftsglauben, ein heiliges Schauen in glückliche Zeit beseelt das Werk. — Allen kommenden Geschlechtern wird er das Versprechen kraftvollen Elternsegens geben. Rembrandt fühlt die Größe seiner Schöpfung, fühlt sie in stummer Demut als übernatürliche Gottesgabe. Daß er dieses Bild gerade jetzt schaffen konnte — welch überirdischer Trost, welche Erlösung und Befreiung, welche unermeßliche Gnade! Ja — das ist eine der ewigen Tröstungen, wie sie nur dem Genie zuteil wird, dem Genie, das aus dem Borne seines Leides die unvergänglichen Erhebungen für alle kommenden Geschlechter schöpft.

JAN BROM

Von J. VAN BERGEN
St. Katharina-Waver (Belgien)

Die lebbhafte Betätigung auf dem Gebiete des kirchlichen Kunstgewerbes ist ein erfreuliches Zeichen einer Neubelebung und Neugestaltung der alten christlichen Wahrheit — auch in Holland.

Als das kleine Land, das in früheren Zeiten seine Kunst eine gewaltige Höhe erreichen sah, endlich 1815 aus einer fast zweijahrhundertlanger Periode politischen und sozialen Elends erwachte, bot die christliche Kunst einen recht traurigen Anblick. Und dieser Zustand dauerte fort bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts, als die Wiederherstellung der kirchlichen Hierarchie im Jahre 1853 der Ausgangspunkt eines neuen Aufschwungs des kirchlichen Lebens ward. Kein Wunder, daß die Wirkung auch auf das politische und soziale sowie auf das künstlerische Gebiet übergriff und die neuerweckte geistige Regsamkeit der holländischen Katholiken den Wiederanschluß des kirchlichen Lebens an das zeitgenössische Kulturleben erstrebte.

In der kirchlichen Kunst machten sich manche Geschmacksverirrungen breit: notgezwungen gab man sich mit den vorliegenden Gebrauchsgegenständen zufrieden; das Neue war meistenteils aus Frankreich und Deutschland importiertes Machwerk »im Stile des Rückblicks«, vor allem des Rückblicks in die Stilperiode der Gotik, oder kunstloses, oberflächliches Fabrikwerk.

Eine ganze Reihe tüchtiger Künstler arbeitete seitdem an der Verwirklichung neuer Kunstideale, und namentlich der Utrechter Edelschmied Jan Brom nimmt auf kunstgewerblichem Gebiet den Kampf gegen die geistlose Fabrikware auf und, wie es scheint, mit gutem Erfolge. Einer der ersten, welche die christliche Gebrauchskunst auf bessere Bahnen lenkten, war G. B. Brom (1831—1882), der verdienstvolle Vater unseres Künstlers. Jan Brom (geb. 1860) lernte die Goldschmiedekunst in der Werkstätte seines Vaters. In dieser Schule hat er technische Erfahrungen gemacht, Fachkenntnisse und die Bekanntschaft mit dem zu verarbeitenden Material erworben, was durch akademische Bildung allein nicht zu ersetzen ist. Zur Erringung seiner künstlerischen Durchbildung besuchte er die Museen Frankreichs und Italiens und ließ die große Tradition der künstlerischen Vergangenheit auf sein Künstlertalent einwirken.

Was Wunder, daß J. Brom zu Anfang seiner



JAN BROM (UTRECHT) KELCH
Silber vergoldet. — Nachahmung verboten

Künstlerlaufbahn die Abhängigkeit von den alten Meistern verriet, aber er wäre »kein echter Künstler, kein warmfühlender Mensch gewesen, wenn er nicht das Verlangen in sich verspürt hätte, etwas anderes, etwas Neues zu bieten, nach frischen Ornamenten und Verhältnissen zu suchen und mit den überlieferten, veralteten Formen von Monstranzen und Altarlampen, Chorgittern und Taufsteinen endgültig aufzuräumen«[1]).

Die Arbeiten, welche wir in Abbildungen bringen, entsprechen vorzüglich den Grundsätzen, die im heutigen Kunstgewerbe herrschend sind. Es sind Muster schöner Zweckmäßigkeit, würdiger Einfachheit und bisweilen tiefer Symbolik: der Merkmale Bromscher Kunst.

Den Stil der silbernen Schenkkanne (Abb. S. 137) charakterisierend, sagte der Hochw. Benediktinerabt zu Oosterhout, Brom sei zur Einfalt und Schönheit der Alten zurückgekehrt. Bestandteile des Wappens des Hochw. Abtes — ein Leopard und eine geharnischte Faust — formen den Seitenhenkel der Kanne und den Knopf des Deckels; das ganze Wappen steht mitten im Teller in Relief geschnitten. Das sinnreiche Ornament besteht aus Bibeltexten auf Kanne und Teller.

Überaus schön und sinnreich ist die Prachtmonstranz für den Dom in Haarlem, die auf S. 134 und 135 abgebildet wurde. Der Kreis für die hl. Hostie, welcher den geistigen Mittelpunkt der Komposition für eine Monstranz bildet, verstand der Künstler auch zum Mittelpunkt für das Auge zu gestalten. Darüber thront auf der Vorderseite Gott-Vater; rings herum sehen wir die 24 Ältesten der Apokalypse in Anbetung.

Die Kelche von J. Brom hat der bekannte Kunstkritiker Dom. Bruno Destrée O. S. B. gelobt, daß sie die besten seien, welche er bis heute zu sehen bekam. Der Kelch »Wurzel Jesse« (Abb. S. 141), der sich im Besitze des Schreibers dieser Zeilen befindet, ist Silber vergoldet mit der Isaiasstelle in Email am Fuße: »Und es wird ein Zweig aufgehen von der Wurzel Jesse«. Das prophetische Bild hat der Künstler, indem er den Charakter des Kelches als Behälter des Blutes unseres Erlösers (Christi sanguinis portator) nach Optatus symbolisch ausdrückte, in einer stilisierten Rose veranschaulicht.

Aus der Reihe der hervorragenden Erzeugnisse des Schmiedehandwerks, die aus den Werkstätten des Utrechter Meisters hervorgingen, seien noch die Kanzel (Abb. S. 132) und das Chorgitter der Kathedrale zu Haarlem genannt. Reichen Schmuck entfaltete der Künstler an der Brüstung und am Aufgang der Kanzel, die das Gleichnis des Senfkörnleins darstellt. Sieben Granitsäulen — die sieben Gaben des Hl. Geistes bedeutend — tragen eine schwere Granitplatte mit bronzener Brüstung und bronzenem Aufgang, deren Stäbe stilisierte Senfpflanzen mit Blättern, Blumen und Früchten sind Der noch unvollendete Schalldeckel wird die Idee des hochaufgewachsenen Baumes, in dessen dichtem Laubwerk die Vögel wohnen, weiter ausgestalten.

Eine sehr bedeutende Arbeit ist ebenfalls das Chorgitter in derselben Haarlemer Kathedrale. Als zur Darstellung zu bringende Idee wurde vom Hochw. Herrn Mgr. Callier, Bischof von Haarlem, eine alttestamentliche Stelle gewählt im Buche Exod XXX, 34: Das Gebet des Christen steigt zum Himmel empor wie die süßen Düfte der Balsam- und Gewürzpflanzen, den Israeliten zum kultischen Zwecke vom Allerhöchsten verordnet (Abb. S. 133).

Das Gitter ist eine Prachtleistung guten Geschmacks und großer Kunstfertigkeit. Die

[1]) Etha Fles in »Elsevier's Maandschrift«, Juli 1904.

Leitlinien entwickeln sich stark nach der Höhe; die vorherrschenden senkrechten Stäbe sind die im alttestamentlichen Texte genannten Weihrauch und Galbanum, die zwei schweren Pfeiler sind Myrrhenstauden. Im unteren Teile wird die Reihe der senkrechten Stäbe glücklich durch die Windungen der Schlangen unterbrochen; diese sind die Höllengeister, fliehend vor dem Gebet.

Wie man sieht, ist der Künstler J. Brom nicht gewillt, in einem schon abgewandelten Stile zu schaffen. Es ist übrigens durchaus verfehlt, bei einem Kunstwerk zu fragen, welchen Stil es hat, man soll fragen, ob es Stil hat. Denn Stil ist, wie der österreichische Kunstkritiker R. v. Kralik sagt, nichts anderes als die charakteristische Weise, die Form, die der Künstler jedem Kunstwerk je nach seiner Natur, nach seinem Zweck, nach seiner Bedeutung zu geben weiß. Stilgerecht ist das Werk, das natürlich und eigentümlich aus dem Geist des Künstlers, seiner Zeit, aus allen Bedingungen des Zweckes und des Stoffes heraus geprägt ist.



JAN BROM (UTRECHT) KELCH
Silber vergoldet. — Nachahmung verboten

Seinem selbständigen Schöpferdrang folgend, hat J. Brom die christliche Kunst mit einer stattlichen Reihe Prachtleistungen bereichert, welche ihm im In- und Auslande Ansehen und Auszeichnung erwarben.

PARAMENTE VON A. PACHER

Die Wirksamkeit Augustin Pachers wurde schon im VI. Jahrgang dieser Zeitschrift (S. 145—176) gewürdigt. Dort findet sich von ihm u. a. auch ein moderner kirchlicher Ornat abgebildet. In Ausführung einer längst gehegten Absicht fügen wir dem damaligen Künstlerbild einige Züge bei, indem wir mehrere Paramente aus der letzteren Schaffensperiode Pachers veröffentlichen.

Bei den liturgischen Gewändern, deren vornehmstes das Meßkleid ist, kommt für die Kunst in Betracht: der Stoff, die Farbe, der Schnitt, der Schmuck. Über die Entwicklungsgeschichte der Paramente gibt Jos. Braun S. J. in seinem gelehrten Werke »Die liturgische Gewandung im Okzident und Orient«[1]) erschöpfenden Aufschluß. Die Leistungen der Vergangenheit berühren die Kunst der Gegenwart auf dem Gebiete der Paramentik insofern, als sie uns die Gegenwart verstehen lehren, das Wesentliche und deshalb Festzuhaltende von dem zeitlich Bedingten und Nebensächlichen zu scheiden ermöglichen, zum Wetteifer mit den Vorfahren um das Beste anspornen und Winke für eine würdige Herstellung der neuen Paramente geben.

Für die Paramente im engeren Sinne: Kasula, Dalmatik, Tunicella und Pluviale, darf nur Seide, Gold- und Silberstoff mit Seide (-Brokat) und Seidensamt verwendet werden; auch Halbseide ist als Ausnahme gestattet. Verboten sind Leinen, Wolle und Baumwolle. Als Farben dieser Gewänder sind erlaubt: Weiß, Rot, Grün, Violett, Schwarz, in ihren verschiedenen Tonstufen. Für Weiß, Rot und Grün dürfen Gewebe aus Gold, nicht aber solche aus gelber Seide, getragen werden.

[1]) Herder i. Br., 1907, M. 30, gebd. M. 33,50. — Siehe auch: Handbuch der Paramentik von Jos. Braun S. J., mit 150 Abb., Herder i. Br. Preis M. 6.50, gebd. M. 7.60. — Vgl.: Praktische Ratschläge über kirchliche Gebäude, Kirchengeräte und Paramente von Joh. Gerhardy. Preis M. 4,50. Ferdinand Schöningh, Paderborn, II. Aufl.

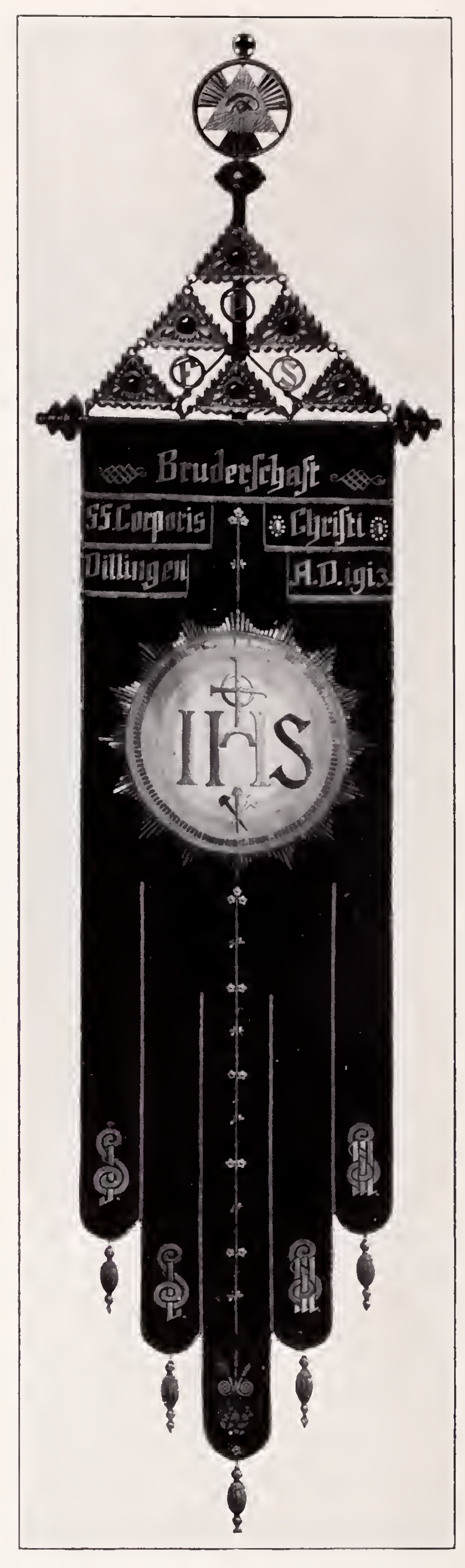


JAN BROM (UTRECHT) KELCH

Silber vergoldet. — Text S. 139. — Nachahmung verboten

Die schmückenden Teile können alle beliebigen Farben zeigen; nur muß die jeweilige liturgische Farbe leicht erkennbar sein, was ganz besonders bei Violett und noch mehr bei Schwarz zu beachten ist, das einen bunten Schmuck nicht erträgt. Aus der antiken Pänula hervorgegangen, war die Kasula ursprünglich ein ärmelloses sich glockenförmig in gleicher Länge um den ganzen Körper legendes Gewand, das nur in der Mitte eine Öffnung für den Kopf besaß. Im 13. Jahrhundert fing man an, die Kasel an den beiden Seiten zu kürzen, um die Arme, auf denen die Schwere vieler Gewandfalten lag, zu entlasten und schließlich ganz frei zu machen. Allmählich wurde auch der vordere und rückwärtige Teil gekürzt. Die heutige Form des Meßgewandes geht im wesentlichen auf das Ende des 16. Jahrhunderts zurück; die Vorderseite begann man an den Armen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auszuschneiden. Die kleinen Ausmaße, auf die man öfters trifft, gehen auf das 18. Jahrhundert zurück und waren für kleine Träger berechnet. Der Grund, die ursprüngliche Form zu verlassen, lag in dem Streben nach größerer Bewegungsfreiheit. Die weitere Entwicklung läßt sich gut aus ästhetischen Gründen im Zusammenhang mit dem Wandel des Zeitgeschmackes erklären und vollzog sich in ruhiger Folgerichtigkeit. Seit einem halben Jahrhundert vertraten manche, von spätromantischen Gefühlen getragen, die Rückkehr zur Kaselform des späten Mittelalters. Wo dieser Schnitt gewählt wird, muß man mit der Ornamentierung sehr zurückhalten und ist der Schmuck so anzubringen, daß er eine freie und großzügige Faltenbildung nicht verhindert. Beispiele hierfür boten wir u. a. im VIII. Jahrgang, S. 214 und 215 und vorigen Jahrgang, S. 30, 31, 111 und 113 und auch Pacher zeigt hier auf S. 147 u. folg. vorbildlich geschmückte Kaseln mit weitem Schnitt. Aus dem 18. Jahrhundert finden sich allerwärts zahlreiche Meßgewänder, deren Stoff und Stickerei auserlesenen Geschmack und unübertreffliche Solidität zeigen und von denen sich nicht behaupten läßt, daß sie des heiligen Dienstes am Altar weniger würdig wären, als die besten Erzeugnisse der letzten 50 Jahre und der Gegenwart. Bei neuen Kaseln hält sich das Ausmaß wohl am richtigsten an die durchschnittliche Größe der Träger, eine Rücksicht, die ja auch sonst, z. B. bezüglich der Höhe der Altarmensa, geübt wird. In der Paramentik sogut wie in allem werden wir uns hüten, bloße Fragen des Geschmackes, des Taktes und der Zeitentwicklung als Fragen der Religion hinzustellen und Eigentümlichkeiten einer willkürlich herausgegriffenen Periode oder einseitige subjektive Anschauungen zur einzig berechtigten Norm, wenn nicht zum Gesetz zu stempeln. — Bezüglich der Verzierung der heiligen Gewänder mit Ornament besteht die größte Bewegungsfreiheit, die nur die besondere Bestimmung, der gute Geschmack und vor allem die Kostenfrage regelt. Für gewöhnlich wird man sich auf reine Ornamentmotive beschränken. Figürliche Darstellungen dürfen nur kleine Ausmaße besitzen und sollen nie aus dem Gesamtschmuck als etwas Selbstständiges heraustreten. Es läßt sich an Meßgewändern und Pluvialien kein gröberer Verstoß denken, als wenn einen vom Rücken des Priesters herab halblebensgroße Gesichter anschauen und sich am Kleide wie an einer





AUGUSTIN PACHER, FAHNE DER CORPUS CHRISTI-BRUDERSCHAFT IN DILLINGEN

Text S. 146.

AUGUSTIN PACHER

ZOPFMESSGEWAND IN WEISS UND GOLD, GRUNDFARBE DES KASULAKREUZES HELLROT

Text S. 144



AUGUSTIN PACHER ZOPF-MESSGEWAND

Stola, Kasula, Manipel, Bursa, Veluma. Dunkel- und Hellrot mit Gold. — Text S. 146

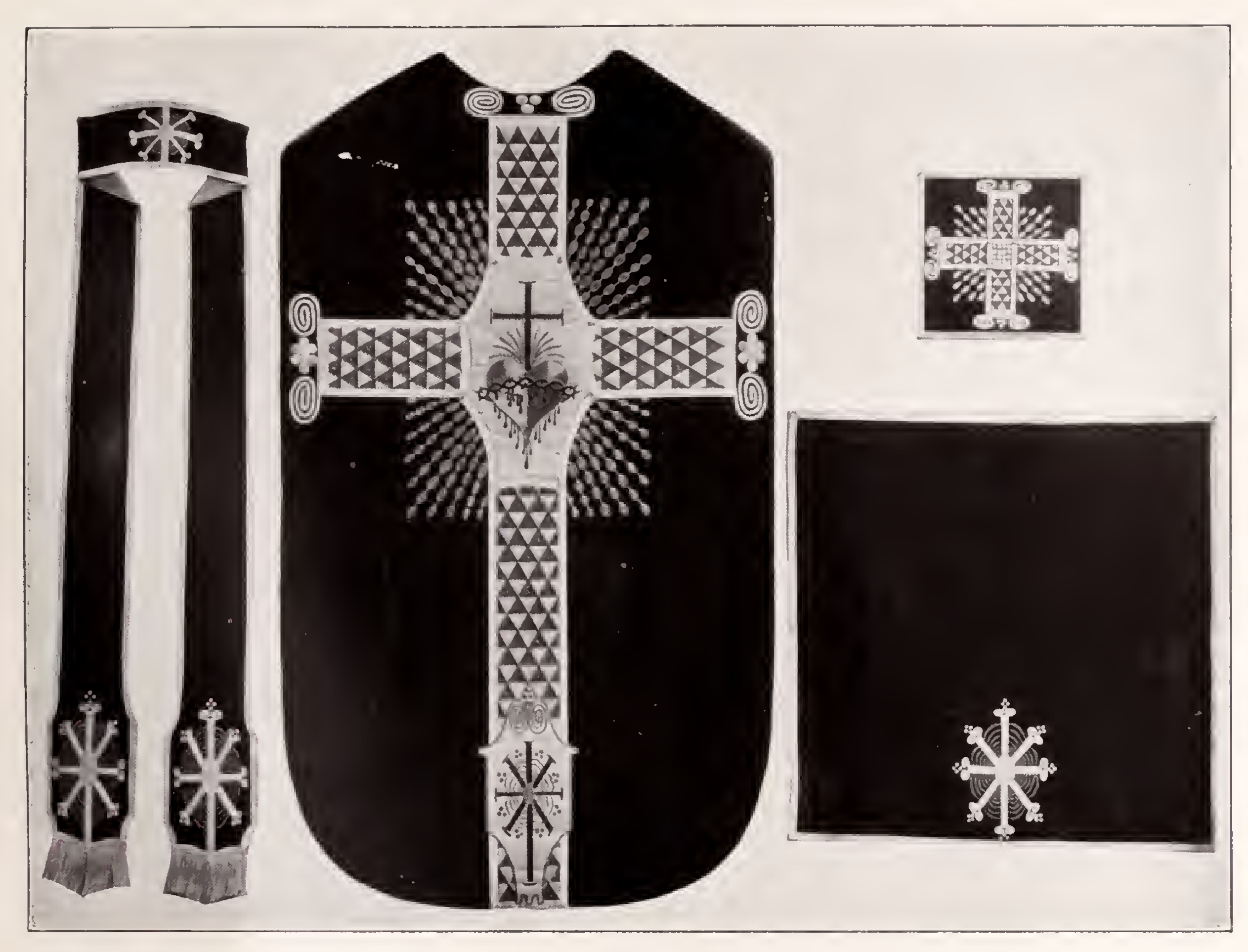
wandelnden Reklamefigur weithin sichtbare Einzelgestalten bewegen. So war auch im späten Mittelalter die Anbringung eines großen, in Hochrelief gestickten Kruzifixus auf dem Rückenteil der Kasula ein Mißgriff; der Hinweis auf das Kreuzesopfer Christi ist ohnehin geziemend durch das Altarkreuz gegeben. Bei reich ornamentierten Kaseln und Pluvialien läßt sich richtig behandelter Bilderschmuck beliebig und aufs sinnreichste beiziehen; derartige wundervolle Prunkgewänder sind uns aus den besten Zeiten der Stickkunst erhalten (vgl. Abb. einer Kasel aus dem 13. Jahrh. im VIII. Jahrgang, S. 84 und 85).

Den Standpunkt, welchen Pacher bei seinen Paramenten einnahm, kann man billigen. Der Künstler geht von der Tradition aus. In einigen Fällen hält er sich aus praktischen und ästhetischen Erwägungen mit Rücksicht auf die Kirchenarchitektur enger an überlieferte Motive, die er zu neuer Wirkung bringt; wo er sich nicht durch Gegebenes gebunden weiß, schaltet er frei. In der Paramentik ist wie bei allen kunstgewerblichen Arbeiten die Ausführung ein wesentlicher Teil der Wertung und deshalb läßt sich Pacher beim Entwurf von der Rücksicht auf die Ausführung leiten und dehnt seine Tätigkeit auch auf letztere aus.

Das reichgestickte Meßgewand Seite 143 schließt sich dem Zopfstil an. Der Grundstoff ist weiß, mit Gold durchwoben. Die Grundfarbe des Kreuzes ist hellrot; die Sträußchen darauf in Weiß mit violettgestickten Blumen. Die das Kreuz bildenden großen Laubformen sind in dreifach schattiertem Graugrün gehalten, der Pelikan in Silber. Die Strahlen des weißen Hauptgrundes sind Goldbouillon, die Sträußchen hellgrün mit hellblauen Vergißmeinnicht.

Bei der dunkelroten modernen Kasula auf Seite 145 hat der Kreuzfond helles Grüngrau mit altgelbem Dreiecksmuster in Tamburierarbeit. Die Borten, das Herz Jesu, die Stolakreuze usw. sind in Silber.

Die auf Seite 147 abgebildete moderne Kasula wurde schon oben erwähnt. Sie besteht aus rotem Samt, ist mit Goldborten eingefaßt und mit Schneckenlinien in Goldlitzen verziert. Der Seideneinsatz um den Halsausschnitt ist hell Silbergrau. Das darauf befindliche Muster (Irrgang) um den in Gold angelegten Namenszug Jesu ist weißseiden tamburiert. Das am unteren Ende des Orna-



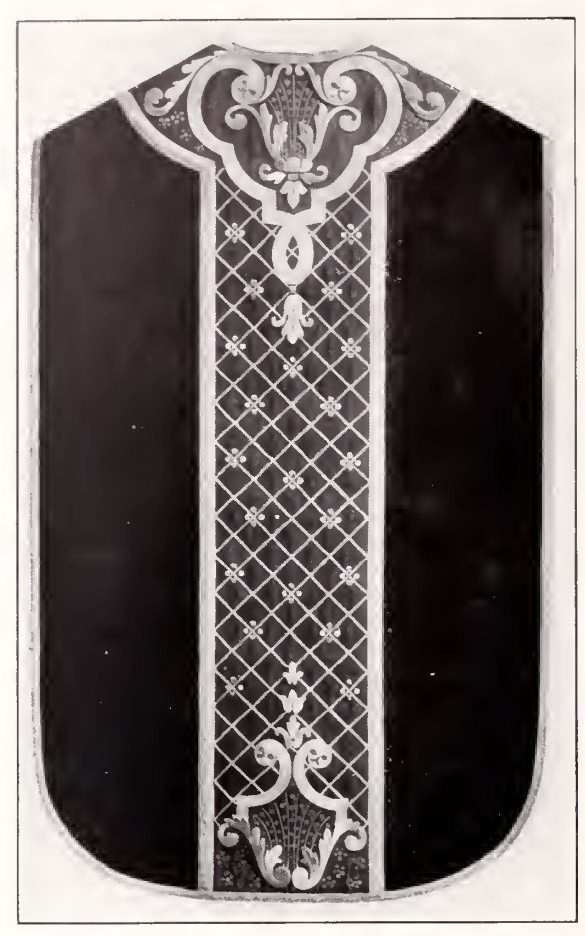
AUGUSTIN PACHER — MODERNES MESSGEWAND

Stola, Kasula, Bursa, Velum. Dunkelrot; Kreuzfond grüngrau. Text S. 144

ments befindliche Schildchen mit dem Cherub hat einen in Gold angelegten Nimbus und schattiert von hellem Grauviolett in schwärzliches Violett aus; die feinen Trennungslinien sind in Gold und Weiß. Die Kasel wurde in der Seiden-Kunstweberei und Kunststickerei von Georg Gerdeißen jun. in München ausgeführt.

Reich gestickt ist die große Kasula Seite 148, die der Künstler in romanisierender Art frei behandelt hat. Den Grund bildet weißer Moiré, die darauf befindlichen Volutenranken wurden in Goldlitzen mit Flittern, die begleitenden Sträußchen in hellem Graugrün hergestellt. Der Fond des Kreuzes besteht aus Goldstoff mit goldgesprengten Ähren und blauvioletten Trauben. Die Ausläufer des Querbalkens zieren Alpha und Omega in Schlingenornament. Im Mittelpunkt des Kreuzes sieht man Maria mit dem Jesuskind in Weiß auf blauem, goldbesterntem Grund, eingeschlossen von der silbergesprengten Mondsichel, darüber das Symbol des Hl. Geistes. Ein grüner, weißgeblumter Kranz umgibt die Mondsichel. In den Winkeln des Kreuzes befinden sich je drei Cherubim mit Goldnimben und rotviolett schattierten Flügeln. Den Übergang zum weißen Grund bilden Wolkenbogen in verschiedenem Grau. Den untersten Teil des Kreuzes flankieren die vier Zeichen der Evangelisten in Rot-Gold, von Wolkenbogen umschlossen. Die drei Wappenschilder weisen den Wahlspruch der Cluniacenser, jenen der Benediktiner und das allgemeine Benediktinerwappen auf. Das zugehörige Velum enthält in rotem, weißgeblümtem Kreuz das Haupt Jesu in grünem Dornenkranz; die Palla ist auf weißem Grund mit grauer Seide und Gold bestickt (Abb. Seite 148). Ausgeführt wurde das Meßgewand in der Taubstummenanstalt Hohenwart bei Schrobenhausen (Bayern) unter Leitung und Mitwirkung der Franziskanerinnen.

Auf Seite 150 und 151 (vgl. auch S. 149) finden wir eine Zopfkasula in farbig und silbergeblumtem altem Stoff, mit neuen gestickten Mittelbahnen. Letztere sind Silbersprengarbeit und Silberstickerei mit farbigen Blumen und



AUGUSTIN PACHER ZOPFKASULA
Dunkel- und Hellviolett mit Silber. Text unten



AUGUSTIN PACHER ZOPFKASULA
Dunkel- und Hellgrün mit Silber. Text unten

farbigem Marienbild (Ettaler Mutter-Gottesbild) auf altgelbem Samt.

Aus der allerjüngsten Zeit stammt der Ornat für die Stadtpfarrkirche in Wasserburg am Inn (Oberbayern), der an die Architektur des Gotteshauses anklingend in Formen italienischer Gotik gehalten ist. Der Grundstoff ist weiß mit Gold, die Stäbe sind hellgrün, die Borten rot und Gold mit weißen Blümchen, die Ornamente blau und rot gebrochen. (Abb. S. 152—154.)

Für den hochwürdigen Herrn Professor Dr. Oskar Freiherr Lochner von Hüttenbach in Eichstätt entwarf Pacher die auf Seite 155 reproduzierte weiße Kasula. Der Stab ist rot in Rot, die Strahlen und Borten in Gold. Die um den Kernpunkt des Gabelkreuzes laufenden Voluten sind Gold auf grüngrauem Grunde.

Die Ausführung der Meßgewänder auf Seite 143—146, 150 und 152—154 sowie der auf Seite 142 abgebildeten Fahne wurde von den Franziskanerinnen in der Taubstummenanstalt zu Dillingen (Schwaben) besorgt. Die Metallteile der Fahne wurden von Gürtler Anton Huber in München ausgeführt.

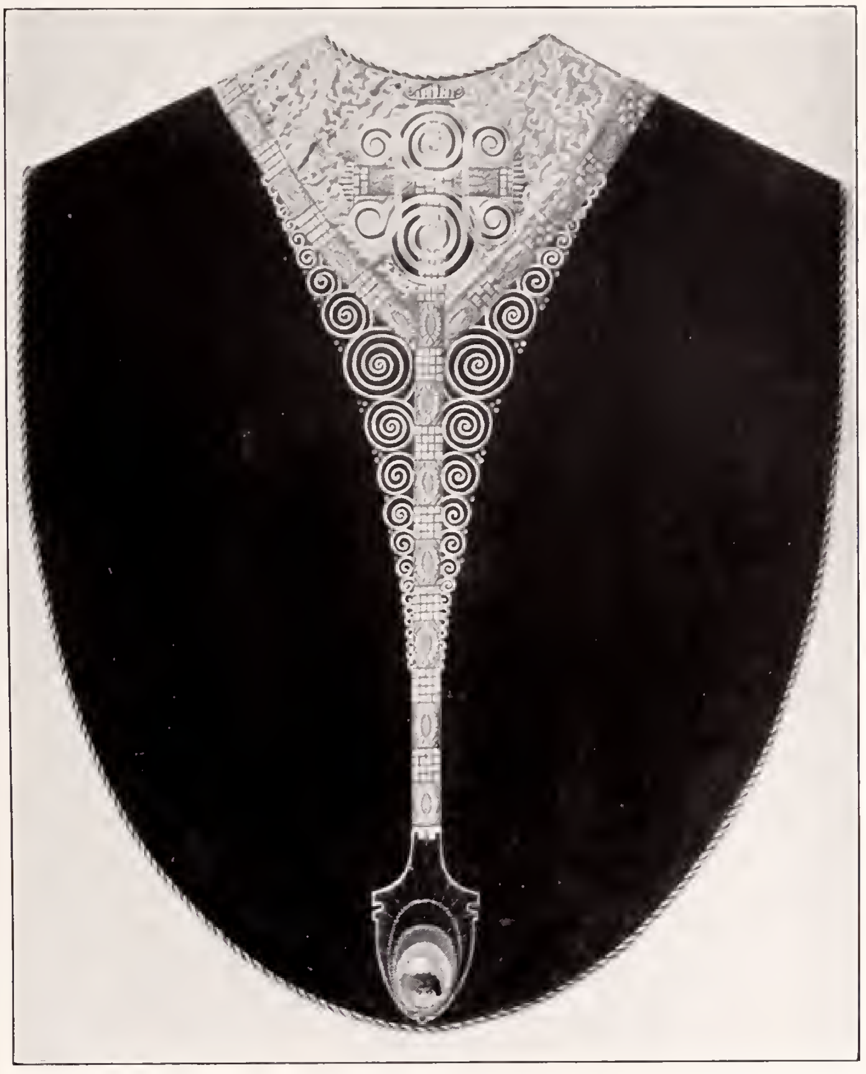
Seit vielen Jahren bemüht sich die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst in ihrer geräuschlosen Art, die hochwürdigen Besteller von kirchlichen Gewändern zu gewinnen, daß sie den Künstlern Gelegenheit geben möchten, auch dieses ehrwürdige Gebiet wieder zu befruchten. Nicht viele Paramentengeschäfte werden aus sich heraus und ohne Anweisung und Unterstützung der Auftraggeber sich zur Übernahme künstlerischer Entwürfe entschließen. Die Bewegung zum Bessern ist im Gange, getragen von dem allgemeinen Aufschwung der christlichen Kunst und der günstigen Entwicklung des gesamten Kunstgewerbes. Sache des Klerus ist es, sie nicht mehr stille stehen zu lassen. Nicht Neuartiges um jeden Preis, wohl aber unter allen Umständen nur Gediegenes und Künstlerisches muß das Ziel sein. S. Staudhamer

DER HOLZ- UND BOHRWURM

Einer der gefürchtetsten Feinde der Bau- und Kunstwerke aus Holz ist der sogenannte Holzwurm, welcher das Holz direkt zerfrißt

und wenn diesem gefährlichen Schädling in seinem Zerstörungswerke nicht Einhalt getan wird, bricht das mit unzähligen Gängen durchbohrte geschwächte Holzwerk schließlich zusammen.

Die schädlichen Bohrwürmer treten in den Häusern auf, durchfressen das Holzwerk der Balken und des Dachstuhles, weiterhin nisten sie sich vor allem gern in unseren Hausmöbeln ein, die sie nach und nach ganz zu zerstören imstande sind. Ihre Arbeitstätigkeit ist so stark, daß man den unheimlichen Gast nicht nur durch Abstoßen der Späne verspürt, sondern auch durch sein Pochen arbeiten hört. Die alten Holzaltäre in den Kirchen, deren Tafelwerk künstlerisch hervorragende Malereien früherer Jahrhunderte aufweist, sind oft von den Würmern derartig zerfressen, daß die auf das Holz gemalten Bilder bis zur Unkenntlichkeit verwüstet wurden.



AUGUSTIN PACHER — MODERNE KASULA
Roter Samt mit Goldborten. — Text S. 144

Aber nicht nur zu Lande wütet dieses sehr gefährliche kleine Untier, sondern auch im Wasser, wo es an den Meeresküsten bzw. in den Häfen ungeheuren Schaden anrichtet und die stärksten Holzpfähle sowie Uferbauten in kurzer Zeit zerfrißt.

Das Kiefernholz mit seinen großen Ringen ist für diesen Wurm eines der größten Angriffsobjekte; es leidet namentlich außerordentlich unter ihm, wenn es auf fettem Boden gewachsen ist und im Saft gefällt wurde. Zu vermeiden ist überhaupt Holz im Safte zu fällen, weil seine Tragfähigkeit darunter leidet.

Verschiedene rechtzeitig angewendete Mittel haben mit Erfolg dem Holzwurm den Garaus gemacht. So ist ein Radikalmittel Schwefelkohlenstoff, der in einer Schale in dem betreffenden Möbelstück oder in einer festverschlossenen Kiste unter dem Bildwerke aufgestellt wird. Dessen Dämpfe vernichten in einem Tage den Holzwurm vollständig. Selbstverständlich kann wegen der Feuersgefahr die Prozedur nur im Freien vorgenommen werden. Bei einem alten Gemälde auf Holz hat freilich diese Vertilgung des Wurmes eine Schattenseite, weil die Wachs- bzw. Ölfarben dabei etwas in Mitleidenschaft gezogen werden. Wird das Kunstwerk in einem festverschlossenen Behälter luftdicht verpackt, ist Chloroform ein gutes Mittel zur Tötung des Wurmes. Unbemalte Holzflächen sind mit Terpentinspiritus zu waschen, während bei bemalten Teilen Einspritzungen in die Bohrlöcher zu machen sind, namentlich in die frischen, die sich durch Bohrmehl kennzeichnen.

Zur Vertreibung des schädlichen Wurmes aus altem Holze ist auch ein Anstrich mit Karbolineum Avenarius, ebenso ein solcher mit Petroleum anzuwenden. Zwecks größeren und dauernden Erfolges ist jedoch ersteres

vorzuziehen, zumal bei Fußböden eine bestimmte Hilfe erzielt wurde.

Einen interessanten Fall hatte ein Baumeister in Potsdam Gelegenheit zu beobachten. In einem bezogenen Neubau zeigte sich, daß in zwei Zimmern der Fußboden, welcher auf eichenen Lagerhölzern auf gewölbter Decke liegt, von Würmern zerfressen war. Zur Ausfüllung war ausgebrannte Kesselasche verwendet worden. Die Eier des Holzwurmes lagen in der den Lagerhölzern anhaftenden Rinde. Der Besitzer wollte nun durch eine Manipulation den Fußboden retten und die Tiere vernichten, falls sich dies aber als eine Unmöglichkeit erweisen sollte, eventuell den Fußboden entfernen und durch einen Betonboden mit Linoleumbelag ersetzen. Zu diesem interessanten Fall rät ein bekannter Ingenieur in Bremen folgendes: Die Schädlinge in den Fußboden-Lagerhölzern dürften die Larven von Holzwespen oder Holzböcken sein und man kann rechnen, daß die erstere Art nach dem Ausfluge nicht mehr zurückkehrt, um neuerlich Eier abzulegen. Einspritzungen von Benzin oder Schwefelkohlenstoff in die Brettfugen zunächst der Lagerhölzer und falls die Bretter gefalzt, in kleine Bohrlöcher daselbst, welche später durch Holznägel geschlossen werden, dürften Larven und Eier töten. Voraussetzung ist, daß im ganzen Hause vorher sich keine Spur von Feuer befindet und ein solches erst nach vollständiger Durchlüftung der 48 Stunden nach geschehener Einspritzung vollständig geschlossenen Räume angemacht werden darf.

Im allgemeinen ist das rationellste, freilich oftmals recht umständliche Verfahren, sei es nun um Möbelstücke oder Bauholz zu retten, wenn man in die gebohrten Löcher mehrere

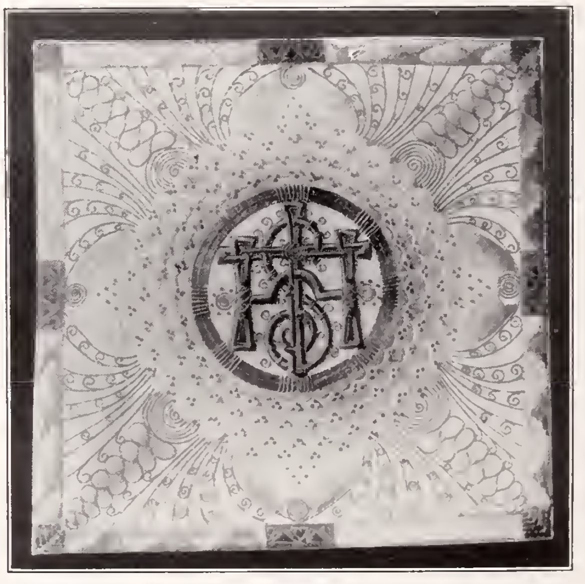


AUGUSTIN PACHER GROSSE KASULA

Weißer Moiré, der Kreuzfond Goldstoff. — Text S. 145



BURSA ZU OBIGER KASEL S. 148 VON A. PACHER



PALLA ZU OBIGER KASEL VON A. PACHER



KELCHVELUM ZUM MESSKLEID S. 150 UND 151. ALTER STOFF. DAS HERZ JESU NEU
Text S. 145

Tropfen von einer zehnprozentigen Kreolinlösung bringt und die Öffnungen mit Leim zuschmiert. Die Holzwürmer werden durch die Medikamente und Entziehung der Luft vollständig vernichtet.

In vorstehendem sind Mittel und Wege zur Beseitigung des Holzwurmes im Hause und in Möbeln vorgeschlagen. Ein anderer Fall tritt bei jenem Holzwurm ein, der wie eingangs erwähnt, in der nassen Erde und im Wasser sein Zerstörungswerk an Hölzern vollzieht, vornehmlich in unseren Häfen. Namentlich aber die auf Pfahlrosten erbauten Kirchen, Paläste und Häuser in Holland, Venedig usw. sind durch das Zerfressen der Fundamentpfahlroste in noch viel größerer Gefahr, so daß wiederholt alte Kirchen in Holland, die noch Jahrhunderte überdauert hätten, vollständig abgetragen werden mußten. Diese Bohrwürmer sind von den Holzwürmern, die in den Häusern und Möbeln nisten, wesentlich verschieden und es gibt bis jetzt, trotz Aufbringung aller Mittel keine Hilfe, dieser Wurmplage entgegenzusteuern. Eine ganze Reihe englische und amerikanische Forscher und Gelehrte haben sich seit mehr denn 100 Jahren damit beschäftigt, aber zu einem Resultate ist man nicht gekommen. Eingehende Studien darüber hat in neuerer Zeit der Marine-Oberbaurat Tröschel in Berlin gemacht, der über das Wesen der Bohrwürmer und ihre Bedeutung für den Hafenbau usw. höchst interessante Aufschlüsse gibt, desgleichen der englische Ingenieur Devats. Ersterer hat die Wahrnehmung gemacht, daß es nicht weniger denn 30 verschiedene Arten von diesen Würmern gibt. Die Bohrwürmer, sagt er, sind von den Holzwürmern wesentlich verschieden; gemeinsam ist ihnen, daß beide im zoologischen Sinne keine Würmer sind. Die Holzwürmer sind Käferlarven und die Bohrwürmer wären Muscheln. Tröschel hat solche Wesen gesammelt und diese in größerem Maßstabe photographieren lassen. Als Muscheln



AUGUSTIN PACHER ZOPFKASULA
Seitenteile farbig und silbergeblumter alter Stoff; Mittelstück neu. Vgl. Abb S. 151 und 149
Text S. 145

Tausende sollen an einem Pfahl beisammen sein und denselben ganz zerfressen. Der Pfahl wird nur in der Zone vom Teredo angegriffen, die vom freien Wasser umspült ist. Soweit der Pfahl im Boden steckt, desgleichen oberhalb des Mittelwassers bleibt er vom Bohrwurm verschont. Frisches Wasser ist ihm Lebensbedingung. Wenn man einen vom Teredo befallenen Pfahl in Sand einbettet oder auf andere Weise das Wasser von ihm fernhält, soll der Wurm absterben. In der Nordsee ist der Bohrwurm erst Mitte des 17. Jahrhunderts durch die aus den Tropen kommenden Schiffe eingeschleppt.

Für Holland hat der Bohrwurm durch sein dem Meere abgewonnenes Land größere Bedeutung und im Jahre 1731 befand man sich in größter Aufregung, weil die Tiere ungeheure Zerstörung in den Pfahlwerken angerichtet hatten, daß es schien, als wenn die Dämme einstürzen wollten. Mit ungeheuren Kosten wurden letztere noch erhalten. Aus Venedig weiß man, daß seinerzeit der Doge Gesandte nach China schickte, um ein Mittel gegen den Holzfraß zu studieren, doch alle Mühe war umsonst.

sollen sie auf das Wasser angewiesen sein und greifen auch nur die Hölzer unter Wasser an. Die kaulquappenartigen Larven schwärmen einige Zeit im Wasser herum und setzen sich, wenn sie etwa Stecknadelkopfgröße erreicht haben, am Holze fest, um sich einzubohren, und ihr Leben als Einsiedler in dem selbstgearbeiteten Bohrgang zu beschließen. Der in das Holz eingedrungene Bohrwurm kommt niemals mehr heraus.

Tröschel hat in Tsingtau wie in Wilhelmshafen bei Beobachtung von ungestrichenen, gestrichenen und imprägnierten Pfählen aus Weich- und Harthölzern das Verhalten des Bohrwurmes hinreichend kennen gelernt. Das Ergebnis war, daß die ungestrichenen und gestrichenen Hart- und Weichhölzer spätestens nach zwei Jahren vom Bohrwurm angefallen

wurden; von den imprägnierten Hölzern blieben allein die mit Teerölbehandelten verschont. Die günstige Wirkung des Teeröls, auf die vor 50 Jahren schon der französische Ingenieur Forcestier aufmerksam machte, ist in Deutschland erst in jüngster Zeit anerkannt worden.

In einem Hafen wurden sehr starke Pfähle in einer Freßperiode von drei Monaten so zerfressen, daß sie von kleinen, sie anfahrenden Segelbooten abgebrochen werden konnten.



AUGUSTIN PACHER ZOPFKASULA
Seitenteile farbig und silbergeblumter alter Stoff; Mittelstück neu. Vgl. Abb. S. 150 und 149

PROFESSOR JULIUS ADAM †

Im Mai dieses Jahres hatten wir Veranlassung, auf einen Freudentag in der Altmünchener Künstlerfamilie Adam an dieser Stelle aufmerksam zu machen anläßlich des 70. Geburtstages des hochangesehenen Pferdemalers Prof. Emil Adam (vgl. die Novembernummer dieses Jahrg.). Diesmal obliegt dem Chronisten die traurige Pflicht von einem Trauerfall zu berichten, den neben der genannten Familie das künstlerische München erlitt.

Prof. Julius Adam, der anerkannte, mit dem Epitheton ornans »Katzenraffael« nicht mit Unrecht bezeichnete Tiermaler starb am 23. September nach einer schweren Erkrankung, der auch ein letzter operativer Eingriff in ihrem Lauf kein Halt gebieten konnte. Die künstlerische Veranlagung bekam der leider allzufrüh Verstorbene bei seiner Geburt am 18. Mai 1852 mit. Sein Großvater war der berühmte Hof-, Schlachten- und Pferdemaler Albrecht Adam, der Begründer der künstlerischen Tradition, sein Vater Julius Adam, der zuerst als Landschaftsmaler, dann als Photograph erfolgreich tätig war. Er gilt neben Josef Albert als Erfinder der Albertotypie. Bereits während der Schulzeit zeichnete Julius Adam nach der Natur, widmete sich aber dann unter Anleitung seines Vaters ganz der Photographie. Als Landschaftsmaler finden wir ihn von 1866 bis 1871 in Brasilien, wohin ihn das im Unterbewußtsein schlummernde künstlerische Empfinden, der Schwarm für die südliche Farbenpracht der Tropen trieb. Die künstlerische Überlieferung konnte aber bei dieser Tätigkeit ihre Befriedigung nicht finden. Kaum nach München zurückgekehrt, widmete er sich intensiv dem Kunststudium. Prof. Echter an der damaligen Kunstgewerbeschule, wo er nach der Antike, und Prof. Raab an der Akademie der bildenden Künste, wo er nach erfolgreich bestandener Aufnahmeprüfung nach der Natur zeichnete, legten die Grundlagen für eine Seite des künftigen Schaffens: Das immense zeichnerische Können bei strengster Naturbeobachtung. Der Zug, der allen Vertretern der Künstlerfamilie vom Urahnen angefangen gemein ist, die beste künstlerische Leistung bei strengem Anschluß an die beste Lehrmeisterin, an die Natur offenbarte sich auch

AUGUSTIN PACHER PLUVIALE

Zu einem Ornat für Wasserburg gehörig. — Text S. 146



AUGUSTIN PACHER VELUM

Text S. 146



AUGUSTIN PACHER KASULA

Zu einem Ornat für Wasserburg gehörig. — Text S. 146

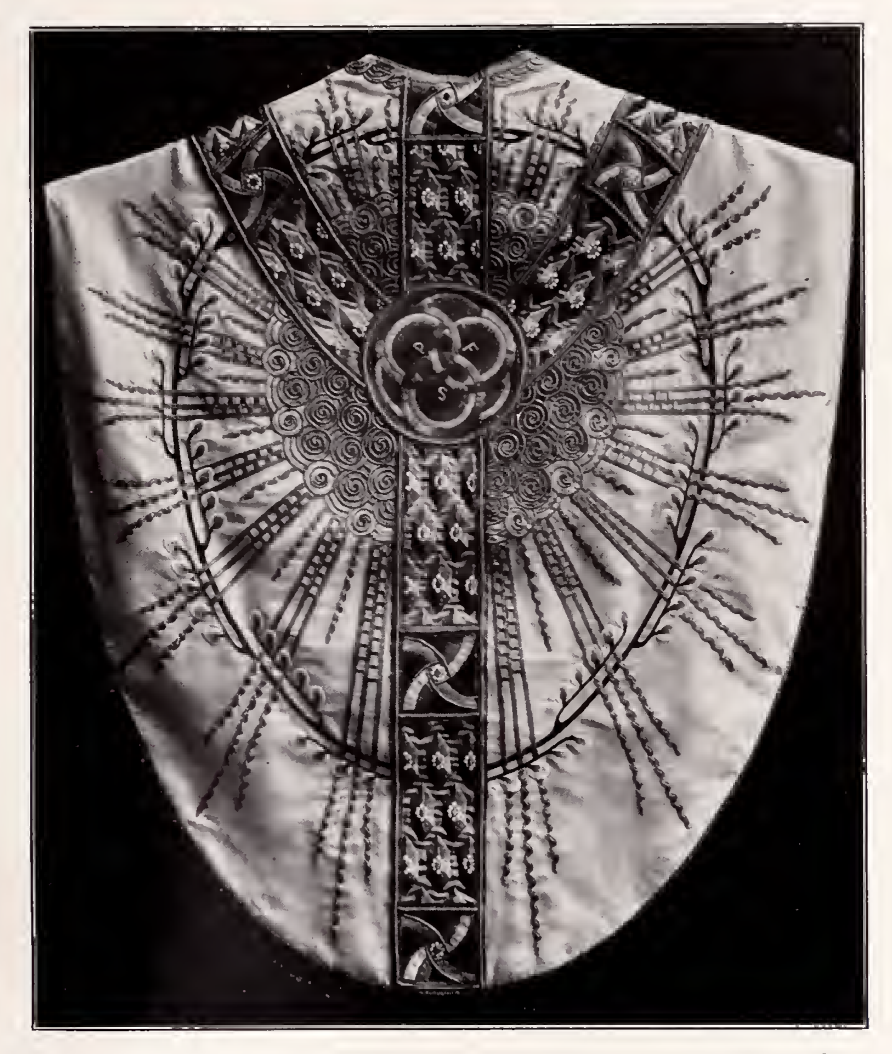
bei ihm. Ein Gang durch die diesjährige internationale Ausstellung, wo drei von der gesamten Kritik beifällig aufgenommene Katzenbilder in kleinerem Format hingen, von denen wir nicht glaubten, daß sie die letzten aus des Meisters Werkstatt waren, und durch die Neue Pinakothek, die seit einer Reihe von Jahren ein Selbstporträt des »Katzenraffael«, umgeben von seinen Lieblingen, besitzt, gibt uns recht.

Für zwei weitere Eigenschaften, die uns das Schaffen Adams sympathisch machten, die feine koloristische Wiedergabe und malerische Gestaltung seiner Motive bei einer nie versagenden Phantasie darf man die beiden folgenden Lehrer, die Professoren Alex. v. Wagner und Wilh. Diez, aus dessen Mal- und Komponierschule so viele heute angesehene Künstler hervorgingen, verantwortlich machen, um so mehr, als der junge Akademiker bereits damals mit der bronzenen und zwei silbernen Medaillen ausgezeichnet wurde. Auf der Akademie entstanden ganz im Sinne des romantischen Lehrers Diez, der einst mit seiner Schule als Ritter, Reisige, Knechte, begleitet von Marketenderinnen, Munitions- und Bagagewagen, Kanonen durch die Stadt zur Belagerung und



AUGUSTIN PACHER PARAMENTE

Zu einem Ornat für Wasserburg gehörig. — Text S. 146



AUGUSTIN PACHER KASULA

Für Professor Dr. O. Frhr. Lochner v. Hüttenbach, ausgeführt im Benediktinerinnenkloster St. Walburg, Eichstätt. — Text S. 146

Erstürmung der Burg Schwaneck gezogen war, die ersten Bilder. Die Motive zu diesen großen, figurenreichen Gemälden lieferte vornehmlich die deutsche Märchen- und Sagenwelt: Mittelalterlicher Maitanz, Märchenerzählerin, Der getreue Eckart u. a. m. Die in der »Allgem. Zeitung« anläßlich der Ausstellung der Diezschule 1907 von A. Heilmeyer angegebenen Charakteristika: Malerische Ausdrucksweise, tiefe, satte, warme und leuchtende Farben treffen auch auf Jul. Adam zu. Trotz schöner Erfolge konnte ihn aber diese Kunstrichtung nicht befriedigen. Das vom Großvater gepflegte Fach der Tiermalerei in eigener Spezialisierung kam schon neben der Porträtkunst in dieser Zeit zum Durchbruch. Ein Katzenbildchen, das in seinen kleinen Verhältnissen im größten Gegensatz zu den erwähnten großen Bildern stand, fand bei seiner Ausstellnng im Kunstverein allseitige Beachtung. Was lag näher, zumal sich Bestellungen häuften, als in diesem Genre weiterzuarbeiten? Und in der Tat brachte es Adam im Laufe der Zeit zu einer solchen Virtuosität auf seinem Spezialgebiet, daß man ihn des oben angegebenen Beinamens für würdig hielt. Die Anerkennung, die ihm die Kritik zollte, versagten ihm seine Berufsgenossen und ein kunstsinniger Fürst nicht. Auf der Weltausstellung in St. Louis, auf der IX. Internationalen in München und bei anderen Anlässen erhielt er verschiedentlich Medaillenauszeichnungen. Prinzregent Luitpold verlieh ihm bald nach dem Staatsankauf für die Pinakothek den Rang und Titel eines kgl. Professors und den Verdienstorden vom hl. Michael. Dies und die häufigen Atelierbesuche des hohen Herrn mögen nicht in letzter Linie heute der Gattin, einer Tochter des vortrefflichen Tiermalers Benno Adam, mit der er seit 1886 in glücklicher Ehe in seinem eigenen Heim in Gern lebte, einen kleinen Trost bieten.

W. Zils, München

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Wie wir in der vorigen Nummer (S. 128) mitteilten, fand die ordentliche Mitgliederversammlung der D. G. f. chr. K. für das Jahr 1913 am 18. Dezember statt. Der Vorsitzende, Herr Oberregierungsrat Alois Frank, drückte in der Eröffnungsansprache dem früheren I. Präsidenten, Herrn Amtsgerichtsrat Franz Xaver Riß, der unterm 7. Oktober zurückgetreten war, den wärmsten

Dank für die Arbeiten aus, welche er im Interesse der Gesellschaft unternommen hat. Namens der Vorstandschaft ersuchte er die Versammlung, sich diesem Dank durch Erheben von den Sitzen anzuschließen, was geschah. Der Rechenschaftsbericht des Schriftführers enthielt die Mitteilung, daß die von der Mitgliederversammlung 1912 angenommenen neuen Satzungen die Billigung des Hochwürdigsten Episkopates erhielten und die preußischen Bischöfe sich im Ehrenvorstand durch den hochw. Herrn Bischof von Rottenburg Dr. Paul Wilhelm von Keppler vertreten lassen. Der Bericht gedachte des schmerzlichen Verlustes, den die Gesellschaft durch das Ableben Sr. Kgl. Hoheit des Prinzregenten Luitpold von Bayern erlitt, dann des erfreulichen Beitrittes des Hochwürdigsten Herrn Päpstlichen Nuntius Dr. Andreas Frühwirth als lebenslängliches Mitglied. Anläßlich des 20. Gedenktages der Gründung der Gesellschaft (4. Januar 1893) wurde der um sie hochverdiente langjährige I. Präsident, Staatsminister Exzellenz Graf von Hertling, zum Ehrenmitglied ernannt. Aus der Vereinstätigkeit hob der Bericht den i. J. 1913 erledigten Wettbewerb betreffs Erweiterung der St. Agathakirche in Aschaffenburg und die Ausstellungen der Mitglieder in Paderborn und Münster hervor. Der Kassabericht für 1912 und der Haushaltungsplan für 1914 wurde genehmigt. Dann erfolgten die Neuwahlen. Die Behandlung des letzten Punktes der Tagesordnung, zu welchem eine gedruckte Uebersicht über die Vorschläge der Kommission von 1910/11 und über die Stellungnahme der Vorstandschaft zu den im Kommissionsbericht berührten Angelegenheiten vorlag, wurde auf eine außerordentliche Mitgliederversammlung verschoben, die binnen 4 Monaten stattfinden soll.

An die Mitglieder wird demnächst ein gedruckter Versammlungsbericht mit anderen Drucksachen versendet. S. St.



AUGUSTIN PACHER PLUVIALE-SCHLIESSE
Teilbild zu Abb. S. 152 oben

EIN NEUES KRUZIFIX

Nebenstehend ist ein in Holz geschnitztes überlebensgroßes Bild des gekreuzigten Heilandes abgebildet, für welches dem Verfertiger, dem Kunststudierenden Bernhard Morisse im Jahre 1913 die silberne Medaille zuerkannt wurde. Das Direktorium der Kgl. Akademie der bildenden Künste in München schrieb in bezug auf dieses Werk unterm 1. November 1913: »Das Direktorium würde sich sehr freuen, wenn es Herrn Morisse gelänge, für seine vortreffliche Arbeit eine würdige Verwendung in einer Kirche oder in einem sonstigen öffentlichen Gebäude (Krankenhaus, Schule usw.) zu finden.«

Wir schließen uns diesem Wunsche lebhaft an. Wie sehr müßte ein solcher bescheidener Erfolg den Künstler und manche Mitstrebende ermuntern! Bernhard Morisse ist 1883 zu Ölde in Westfalen geboren. Er machte zunächst eine praktische Lehrzeit durch. Dann studierte er an der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf und zuletzt an der Kgl. Akademie zu München bei Professor Balthasar Schmitt. S. St.

KUNSTMALER HUGO HUBER †

Am Morgen des Vortages von Weihnachten schied in München Maler Hugo Huber unerwartet aus dem Leben. Seine letzte Arbeit war eine Geburt Christi: wir hoffen, daß die Weihnachtsfreude, die er in diese Schöp-

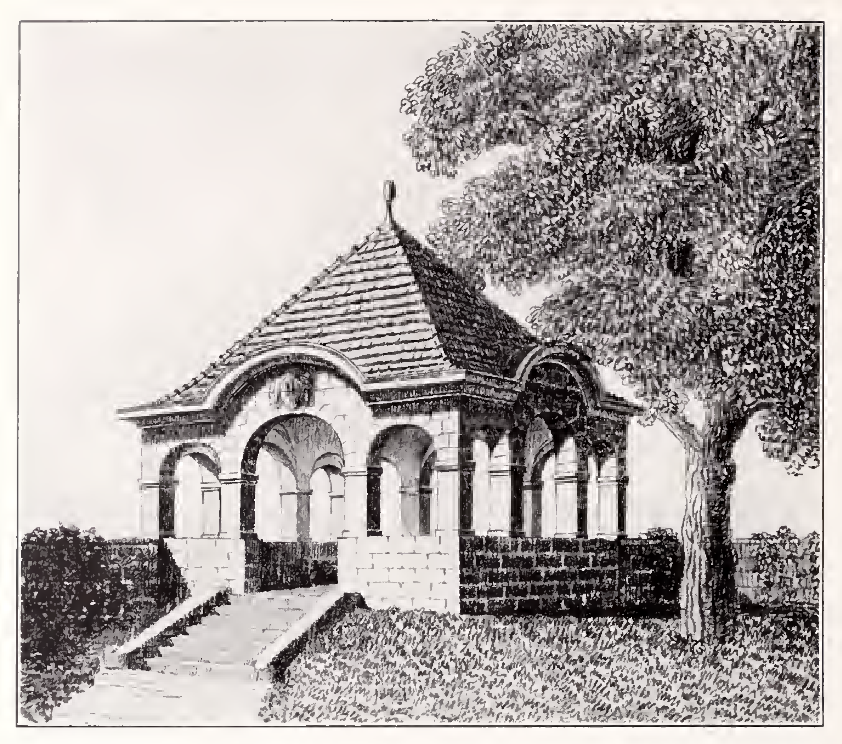


BERNHARD MORISSE (MÜNCHEN) KRUZIFIXUS

Holz, vollendet 1913. — Text S. 156

fung legte, nun sein unverlierbarer beseligender Anteil sei.

Hugo Huber war im Jahre 1852 zu Durbach in Baden geboren. Seine Studien für die Künstlerlaufbahn begann er 1869—71 zu Freiburg i. B. Hierauf bezog er die Akademie zu München, wo er bis 1875 unter Strähuber, dann unter Anschütz und Ferdinand Barth studierte. Nach eineinhalbjähriger Pause, welche er zu Studien im Bayerischen Nationalmuseum verwendete, trat er in die Schule von Wilhelm Diez ein. 1878 kehrte er auf einige Jahre in die Heimat zurück und restaurierte daselbst die St. Wendelinskapelle bei Nußbach fast nur aus eigenen Mitteln. Er schmückte sie (1879—80) mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Wendelin und anderen Bildern. Dann siedelte er wieder nach München über. Er siegte 1883 in einem Wettbewerb für Glasfenster im Dom zu Bremen mit seinen Fenstern: »Bergpredigt«, »Der verlorene Sohn«, »Christus und Mag-



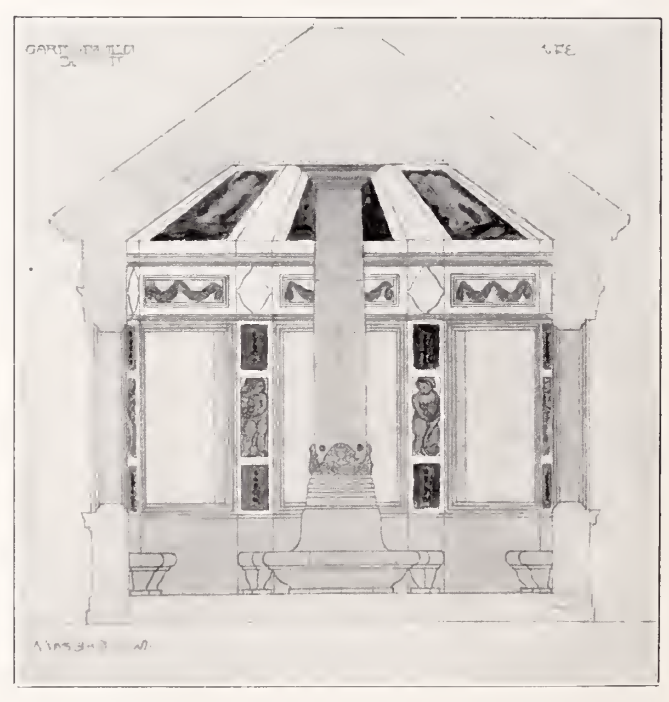
MAX HARTUNG GARTENPAVILLON

Text S. 159

dalena im Hause Simons«, »Der Pharisäer und der Zöllner«. Seit 1886 malte er in der Barockkirche zu Schutterwald bei Offenburg Deckenbilder der »Berufung der Apostel«, »Verklärung Christi«, »Mariä Himmelfahrt«. Im Jahre 1891 entstanden die Bilder der Liebfrauenkirche zu Osnabrück: »Bergpredigt« und »Auferstehung«. 1892—95 fertigte Huber die vier Kartons zu den Aposteln Matthäus und Thomas und den Heiligen Sigismund und Christophorus für Glasgemälde in der St. Peterskirche zu München. Aus dem Jahre 1894 stammt der prächtige Karton zu einem Glasgemälde in der Peterskirche zu Frankfurt a. M. und 1896 malte der Künstler die Patrone Bayerns und Münchens am alten Rathausturm zu München. Zwei Jahre später schmückte er die Eingangshalle des neuen Friedhofs zu Freiburg i. B. mit Kuppelmalereien. In die Jahre 1904 und 1905 fällt die Ausmalung der fürstlichen Schloßkapelle zu Sigmaringen. Der Erfolg eines Wettbewerbes war die Ausmalung der Decke der Klosterkirche Obermedlingen bei Lauingen a. D. Hugo Huber wurde mit mehreren Staatsaufträgen ausgezeichnet. Der erste vom Jahre 1908 betraf das Altargemälde »St. Mauritius« für die Filialkirche in Oberhausen (Bayern). Beim zweiten (1910) handelte es sich um das Altarbild »St. Jakobus mit Maria und Engeln« für die Pfarrkirche in Buchbach bei Schwindegg (Oberbayern). Dann folgte der Staatsauftrag für ein Altargemälde der Pfarrkirche in Kiefersfelden (Oberbayern). Im Auftrag S. K. H. des Prinzregenten Luitpold von Bayern endlich führte der Künstler in der Filialkirche zu Hinterstein bei Hindelang (Algäu) ein Deckengemälde »Gott Vater mit Engeln« aus.

Zahlreiche Buchillustrationen fertigte Huber für den bei Herder in Freiburg erschienenen Goffine und für den von Benziger in Einsiedeln verlegten Hauskatechismus. Mannigfache Entwürfe für Paramente entstanden unter seiner Hand. Eine Menge Blätter, Entwürfe der verschiedensten Art, ruhen verborgen in seinen Mappen, in die er nicht gerade leicht jemand einen Blick gestattete.

Hugo Huber war ein eminenter Zeichner, mit erstaunlicher Treffsicherheit vor der Natur



MAX HARTUNG GARTENPAVILLON

Schnitt. — *Text S. 159*



KARL RIEBER GARTENPAVILLON
Text unten



KARL MUGGENHÖFER GARTENPAVILLON
Text unten

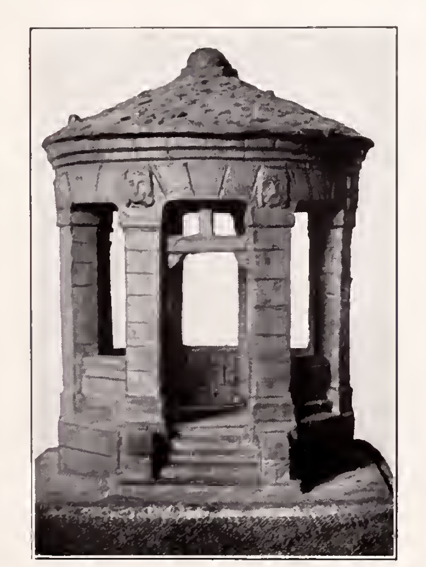
und mit lebendiger Vorstellungskraft bei freien Entwürfen ausgestattet. Sein Kompositionstalent und die Leichtigkeit, mit der er die kompositionellen und koloristischen Eigenheiten früherer Stile erfaßte, war höchst entwickelt, aber beruhte durchaus nicht auf äußerer Routine, sondern sprudelte, genährt durch gründliche Kenntnis der Vergangenheit, aus innerem Miterleben. Die Erfolge des etwas weltfremden Meisters vor der Welt aber entsprachen seiner Bedeutung nicht.

Fast das ganze Lebenswerk Hugo Hubers ist der christlichen Kunst gewidmet. Einer der beiden Vertreter der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, welche ihm zur Ruhestätte seines Leibes im Münchner Waldfriedhof das Geleite gaben, brachte am Grabe den Dank der Gesellschaft und die Wertschätzung seines Wirkens zum Ausdruck und legte an demselben einen Kranz nieder. S. Staudhamer

ENTWÜRFE FÜR EINEN GARTENPAVILLON

Geheimrat Dr. Friedrich Ritter von Thiersch, Professor an der Technischen Hochschule in München, der in opferwilliger Weise während der letzten Semester im Albrecht Dürerverein bei dessen Komponierabenden für Architektur die Besprechung der eingereichten Arbeiten übernahm, stellte im Februar 1913 für einen Komponierabend am 30. April folgendes lehrreiche Thema:

»Auf der rechtwinklichen Ecke einer ehemaligen Bastion, welche zu einem Privatgarten mit altem Baumbestand umgewandelt ist, will der Besitzer einen monumentalen Pavillon errichten. Der Pavillon soll nach allen Seiten offen sein. Seine Pfeiler und Außenseiten sind in demselben roten Werkstein durchgeführt, aus dem auch die Festungsmauer besteht. Die Überwölbung wird in Backstein hergestellt und soll in Stuck und Farbe verziert werden. Der Pavillon, welcher ganz auf die Ecke hinausgerückt ist, erhalte ein Zeltdach mit Ziegeleindeckung. Da sein Fußboden 1 m über den Garten erhöht liegt, so ist eine Treppe von 1,5 m Breite erforderlich. Die Steinschranken mit denen die Öffnungen abgeschlossen sind, sollen teilweise als nach innen gekehrte Sitzbänke ausgebildet werden. Der überbaute Raum soll höchstens 30 qm betragen. Ansicht und Schnitt mit besonderer Gewölbedarstellung resp. Modelle sind i. M. 1 : 20 erwünscht. Perspektivische Zeichnungen sind ebenfalls willkommen.«



RIEBER GARTENPAVILLON
Text nebenan

Herr Geheimrat von Thiersch setzte hierfür drei namhafte Preise aus eigenem aus und als die Entscheidung getroffen werden sollte, verdoppelte er angesichts der guten Arbeiten den ursprünglichen Betrag. Fünf der reizvollsten Projekte und ein Detail zu einem derselben ver-

öffentlichen wir nebenan auf Seite 158—160. An der Hand der Situation (Mauerdurchschnitt und Bodenfläche, Abb. Beil. S. 25) und vorstehender Bedingungen werden unsere Leser mit Vergnügen die verschiedenen Lösungen nachprüfen und sich überlegen, was sie wählen würden. S. St.



GEORG HILDEBRANDT GARTENPAVILLON

Text S. 159 — Vgl. Abb. Beil. S. 25

DER WIRTSCHAFTLICHE VERBAND BILDENDER KÜNSTLER WESTDEUTSCHLANDS

Der Verband, der am 31. Mai 1913 zu Frankfurt a. M. gegründet wurde, hielt am 3. Dezember vor. Jahres im Rosengarten zu Mannheim seine erste Generalversammlung ab unter dem Vorsitze des Herrn Professors Karl Ule aus Karlsruhe. Eine große Zahl älterer und jüngerer Künstler sowie Kunstfreunde und Pressevertreter hatte sich eingefunden; als Vertreter der Stadt Mannheim war Bürgermeister Dr. Finter anwesend; so bemerkte man unter den Erschienenen die Karlsruher Professoren Ritter, Kampmann, Volz, Volckmann; ferner aus Mannheim Dr. Beringer, aus Darmstadt Prof. Beyer, aus Frankfurt Prof. Körner usw. Die Ziele des Verbandes, die in den letzten Monaten vielfach in der Presse erörtert wurden, sind ungeachtet der Namen und Erfolge der Künstler oder ihren Richtungen sozialer Art; bezweckt werden soll die Hebung und Sicherstellung des Standes, soweit er sich im Verbande organisiert. Nach der Gründung wurde alsbald im Juni der Vorstand gewählt und die Ausschüsse gebildet; Sitz des Bundes sollte Karlsruhe sein. Erstrebenswert ist die möglichste Angliederung an die bereits recht leistungsfähigen Schwesterorganisationen in München, Berlin und Dresden und die völlige Interessengemeinschaft mit diesen. Nach langen und schwierigen Vorbereitungen begann nun in Mannheim die eigentliche Arbeit des Bundes mit der Berichterstattung über die geleistete und geplante Arbeit, die Aufnahme der Mitglieder und die Genehmigung der Statuten, die in den allermeisten Punkten natürlich mit den Münchener oder Berliner Vereinigungen sich decken und die zusammen mit den gleichen Zielen wohl die Unterlage für die Schaffung eines Reichsverbandes bilden sollen. Nach einer wohldurchdachten Programmrede des Vorsitzenden, die auf eine zielsichere Arbeit schließen läßt, erstatteten die Referenten der einzelnen Kommissionen, deren es bis jetzt sechs sind, Bericht; dadurch erschienen die Vorteile, die die wirtschaftliche Organisation dem Einzelnen bieten kann, erst in schärferem Lichte. Greifen wir das Referat über Verlagsrecht und Veröffentlichung von Kunstwerken heraus, dann jenes über die Wichtigkeit der statistischen Abteilung, die Aufgaben der Wohlfahrtskommission, die eine Pensions- und Sterbekasse plant, zumteil wohl im Anschluß an die Renten- und Pensionsanstalt in Weimar, oder zuletzt noch den Bericht der Finanzkommission, die Mittel und Wege zur Herbeischaffung des nötigen Geldes aufzufinden hat; aber auch der wirksamen Mithilfe der gesamten Presse wurde gedacht. Danach galt es, die Statuten des Verbandes, der aufgrund dieser kein Erwerbsunternehmen sein darf, zu beraten und genehmigen, nachdem sich schon zuvor fast sämtliche Anwesende als ordentliche oder fördernde Mitglieder hatten aufnehmen lassen. Der jährliche Mindestbeitrag beläuft sich auf 5 M. Der derzeitige Vorstand, mit Professor Ule an der Spitze, wurde auch für die weitere Zeit bestätigt. Fraglos kann durch solche wirtschaftliche Organisation heute, wo sich alle Stände in Verbänden fest zusammenschließen, auch für die losere Künstlerschaft als solcher wie aber auch für den Einzelnen viel erreicht werden, wenn zähe zielbewußte Arbeit bei nicht zu weit gehenden Anforderungen der Allgemeinheit gegenüber geleistet wird und wenn außerdem viele oder alle kommen, sich einreihen, wirkliche, ehrliche Künstler und begeisterte Förderer. G.

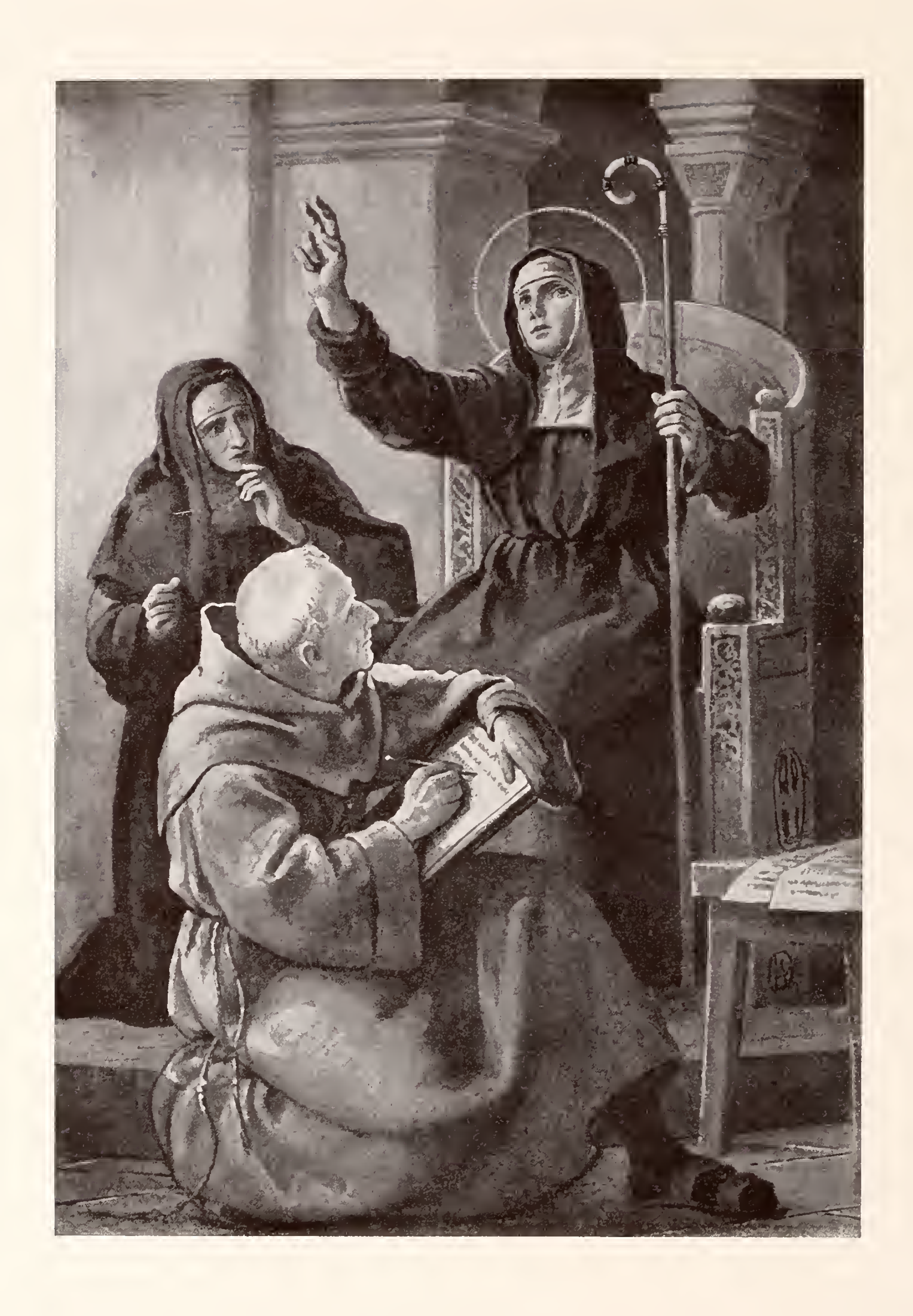


JAKOB RUDOLPH GARTENPAVILLON

Text S. 159

DER PIONIER

Jährlich M. 3.—. Aus dem Inhalt von Heft 1—4: Taufsteinentwürfe. — Bei wem soll ein Kunstwerk bestellt werden? — Gnadenkapelle Erlach. — Anlage eines Blitzableiters. — Entwürfe für Kelche. — Kirchenbaugruppen. — Preiswert. — Bischöfliche Kundgebung. — Vermischtes. — Viele Abbildungen.



*Zeichnung für eine Heiligen-
legende. Verlag von Habbel
in Regensburg.* *Text S. 177*

GEORG KAU (MÜNCHEN)
DIE HEILIGE HILDEGARD

DIE SCHRIFT

von

FERDINAND NOCKHER
Altenbeuern

FERDINAND NOCKHER ZIERLEISTE



esteht in unserem kulturellen Leben eine alltäglichere Erscheinung als die Schrift? Sie begegnet uns ebenso selbstverständlich, unvermeidlich wie hilfsbereit. Als der bedeutsamste Faktor im privaten wie im öffentlichen Leben, haben wir sie schon von Kindheit an anerkannt, erlernt, geachtet, mitunter auch bewundert, je nach dem Grade unserer eigenen Veranlagung und dem Charakter individueller Formen, die wir zu sehen bekamen. Im Hause wie in den Straßen ist stets unser Augenmerk von neuem auf die Schrift gelenkt, sie verfügt ja über eine eigentümliche Zaubermacht, die es vermag, das natürliche Interesse bis zum Zeichen höchster Neugierde zu steigern, ohne Unterschied auf Alter und Geschlecht, auf Talent und Temperament. Die Praxis des Verkehrs, die Existenzen jeglicher Gattung erheischen fortgesetzt ebensoviel schriftliche Produkte wie die Poesie des Alltags, der Fortschritt und die Bildung. Zeitschriften, Zeitungen und Büchern verdanken wir unsere geistige Fühlung mit den Errungenschaften der großen Außenwelt, die Post vermittelt und erhält in mannigfacher Form intimere, persönliche Beziehungen. Kirchliche wie profane Bauwerke trugen von jeher Inschriften, und zahllos müssen uns die Firmenschilder, Plakate und Orientierungen in der Moderne anmuten. Daraus ergeben sich nun allerhand bemerkenswerte Beziehungen zwischen dem Schreiber, dem Leser und der Schrift, die zwar immer vorhanden waren, erfreulicherweise jedoch in neuerer Zeit wieder wesentlich an Beachtung und Studium gewonnen haben.

Um nun diesem Kapitel neuzeitlicher Bestrebungen einigermaßen gerecht werden zu können, ist es unumgänglich notwendig, sich retrospektiv, an Hand der Paläographie, Entstehung und Entwicklung der Schrift zu vergegenwärtigen. Wir erkennen dabei nicht allein die rein praktischen Werte auf dem Gebiete der Tradition, Forschung, Wissenschaft, der Pietät und Liebe, wir gelangen vielmehr gleichzeitig zu einer seltsamen Kritik von Zeitgeist, Stil und Charakterveranlagung sowohl bei einzelnen Personen wie auch ganzen Nationalitäten. In der Folge werden wir auf eine Reihe von Spezialitäten verwiesen, die sich nach ästhetischen, technischen, geographischen, nach praktischen, graphologischen, ja selbst nach hygienischen Gesichtspunkten zu richten haben (Auge und Sehnerven).

Bei aller Hochachtung vor industriellen, maschinellen Erfindungen kann doch dem charakteristischsten Zeichen unseres Zeitalters ein schwerer Vorwurf nicht erspart bleiben, denn die Maschine, in diesem Falle die »Schreibmaschine«, hat sicherlich viel dazu beigetragen die Kultur und Pflege der Handschrift zu schädigen. Es verhält sich hier ähnlich, wie wir es bei der bedauerlichen Wirkung des Grammophons in der Musik- und Gesangskunst beobachten. Der Apparat ist jeweils die Ursache, daß die persönliche Veranlagung, manuelle Fertigkeit, insbesondere aber, daß das Streben nach Vergeistigung des Handwerks vernachlässigt und gelähmt wird.

Beim Gebrauche der Schrift wechselt unsere Abhängigkeit von den Schriftzeichen im Prinzipe wie im Effekte, indem wir bald konsumieren, bald produzieren, letzteres leider heutzutage bereits stark im Übermaße.

Die Zahl der Analphabeten wurde zwar mit dem obligatorischen Schulzwange ganz verschwindend, aber wenige unserer Schreibenden haben sich je darum bemüht, zu erfahren, welche Entwicklung ihre Schriftzeichen im Laufe der Jahrhunderte durchmachen mußten. Der offizielle Schreibunterricht will auch nichts von Erziehung zu individueller Schrift wissen und erstickt die originellsten Schrifttalente.

Nach den verallgemeinerten Wahrnehmungen sehen wir uns zunächst zweierlei gegenüber, der Handschrift und der Buchschrift. Die erstere bildete jedoch nicht allein die Grundlage und Vorbedingung, sondern ersetzte letztere auch bis zur Erfindung der Buchdruckerpresse.

Wir wollen aber für kurze Zeit die Feder

FERDINAND NOCKHER ZIERLEISTE



als Schreibzeug und das Papier als Beschreibstoff vergessen, und uns in der längst entschwundenen Zeit umschauen, da der Ton des Bodens am Euphrat und Tigris die ersten Schriftzeichen vermittels eines Bambusrohrs entgegennahm. Da kann es uns nicht absonderlich überraschen, daß die hohe Entwicklung geistiger Kultur und Reife Indiens das natürlichste, das Palmblatt, speziell in Hinterindien schon früh benutzte, um Gedanken und Wissen mit dem Metallgriffel zu fixieren. Die Buchform dieser Blätter in Streifen von je etwa 3 cm Breite und 30 cm Länge ist sicherlich sehr originell. Zwei kreisrunde Löcher in einigem Abstande sind dazu bestimmt, das Ganze mit einer Schnur zusammenzuhalten, und die längeren Enden derselben wurden ringsherum gewickelt. Die Schriftzeichen wie die fortlaufenden Zeilen in horizontaler Richtung sind ausnehmend anmutig und mit gleichmäßiger Sorgfalt geritzt.

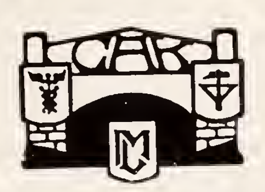
Wenden wir uns weiter nach Westen, nach Ägypten, so finden wir mit dem Papyrusstrauch bereits den Vorläufer unseres eigenen Beschreibstoffes. Die Schrift trug den Namen Hieroglyphen und verdankte ihre Entstehung einer Art Pinsel, die aus ausgefaserten Stengeln bestanden. Dieses geschmeidige Material vermochte naturgemäß am leichtesten die pflanzliche Struktur zu überwinden; charakteristisch sind beispielsweise die uns erhaltenen Totenbriefe.

Weit zurück datiert die Papierfabrikation von China und Japan, auch auf Korea entstand ein dünnes Seidenpapier, das mittels der Schreibpinsel beschriftet wurde. Dekorativ wirksam, man möchte wohl sagen, ganz modern, mutet uns heute ein Codex Tibetanus an; der Grund schwarz, die Buchstaben silberweiß unterbrochen von goldgelb. Dünngeschälte Baumrinde hat zur Aufnahme der mongolischen Handschrift Verwendung gefunden; bei einer Höhe von etwa 17 cm zu 22 cm Breite sind wir erstaunt, ein Buch in derbem Holzdeckel aus einem Streifen zu finden, der in gleichmäßigen Abständen gefaltet wurde. Eine sehr ernste eindrucksvolle Prägung erhielt das Sanskrit, weiß ausgesparte Schrift in schwarzem Grund auf gewobenem Zeug, das ursprünglich fälschlicherweise auch für Papier gehalten wurde. Für die Schiefertafel weist die Paläographie einen Urahnen in Siam auf, wo ein kreidestiftähnliches Werkzeug auf Speckstein Verwendung gefunden hat. Die Heimat der Feder ist Nord- und Westafrika, auch in Westasien wurde Rohr geschnitten und damit Kalligraphie geübt. Wem die Priorität der Schreibkunst im Abendlande gebührt, ist wohl eine ebenso strittige wie müßige Frage. Jedenfalls stand Griechenland an der Spitze der ganzen geistigen und künstlerischen Bewegung und können wir erkennen, daß die Römer die Schrift von den Griechen erhalten haben.

Wachstafeln sind uns noch als Belege für die Schreibkunst des klassischen Altertums erhalten; es sind dünne, schwarz eingefärbte Schriften in einer Holzfassung. Die zierlichen Schriftzeichen erscheinen im Goldgelb des Bienenwachses mit einem scharfgespitzten Stäbchen graviert. Überbleibsel von Runen zeugen ebenso von der Einfachheit des Materials, wie von den mannigfaltigen Anlässen zur Mitteilung und der Beharrlichkeit der schreibenden Gallier und Germanen. Einen ganz wesentlichen Fortschritt repräsentiert dagegen die Verwendung von Pergament mit dem Vogelkiel als Schreibzeug, und wir sind überrascht, welche Perspektiven sich dadurch für das Mittelalter bis zur Neuzeit und der Erfindung der Stahlfedern eröffnen.



VIGNETTE VON FERDINAND NOCKHER



KUNST- UND HANDELS-DRUCKEREI WITTELSBACH





SCHULE FÜR BUCHSCHMUCK



GENZSCH & HEYSE



VERLAGSSIGNET



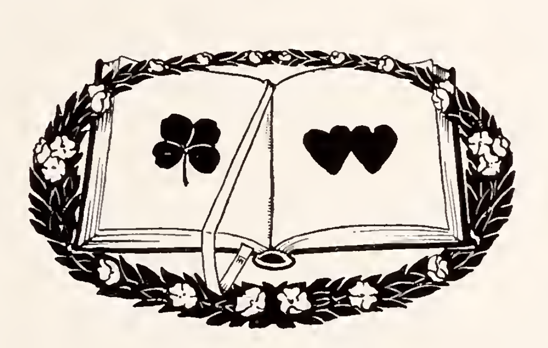
GENZSCH & HEYSE



VERSCHÖNERUNGS-VEREIN PULLACH



HOCHZEITSANZEIGE GENZSCH & HEYSE



VERLOBUNGSANZEIGE GENZSCH & HEYSE





SCHLUSSTÜCK AUS »LICHT UND SCHATTEN«





BUCHMARKEN VON FERDINAND NOCKHER





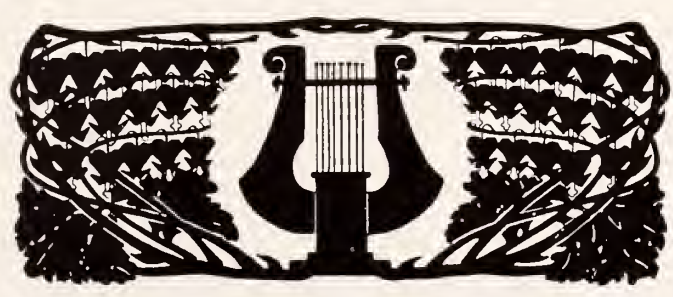
Die Entstehung unseres Alphabetes verweist uns unmittelbar auf antike Architektur, und nachdem die Römer die griechischen Zeichen für ihre Sprachlaute umgebildet hatten, begegnen wir den charakteristischen Formen der sogenannten Lateinschrift auf Tempeln, Triumphbögen und in der Epigraphik. Es lassen sich dann weiterhin fünf Perioden kennzeichnen, die wir unschwer in fünf Gruppen teilen können, beginnend mit den Schriften der römischen Zeit, denen die Nationalschriften folgten; mit der karolingischen Minuskel schritt die Entwicklung weiter zur gotischen Minuskel, bis schließlich die sogenannte humanistische und die moderne gotische Schrift (Fraktur) uns täglich begegnete.

ammer und Meißel haben das lineare Gefüge der aus den Handschriften auf Papyrus hervorgegangenen, der Farbschrift nachgebildeten Kapitalschrift[1]) in der römischen Epoche für Inschriften bedingt, und ihr wurde die Handschrift auch als Kapitalschrift nachgebildet. Wie durch zwei Parallellinien begrenzt, in gleicher Höhe erscheint die capitalis quadrata, während die capitalis rustica im ganzen einen schwungvolleren Charakter zeigt; sie formt die einzelnen Buchstaben mehr hoch als breit und die jeweiligen Striche leicht gebogen. Die beiden Arten der Kapitalschrift fanden Verwendung für sorgfältig geschriebene Bücher, doch erfreute sich die rustica sichtlich einer Bevorzugung. Eine römische Inschrift auf einer Stele von Tuffstein am Forum Romanum wird bis ins 6. oder 5. Jahrhundert vor Christus zurückdatiert; auf Münzen aus dem 4. oder 3. Jahrhundert vor Christus findet sich gleichfalls häufig Kapitalschrift. (Abb. S. 166.)

In der älteren römischen Kursive (Bezeichnung nach ihrer Form) lernen wir eine Schrift kennen, die dem geschäftlichen Verkehr diente. Sowohl Wandkritzeleien wie Wachstafeln und Papyrusfragmente geben uns Aufschluß über Kaufakte, Quittungen und briefliche Mitteilungen. Diese Geschäfts- oder Vulgärschrift hatte in der älteren Zeit eine andere Gestaltung wie im 5. und 6. Jahrhundert. Bezeichnend für die früheste römische Kursive ist der Majuskelcharakter bei ungleicher Höhe der Buchstaben; nächst der Flüchtigkeit der Darstellung findet sich auch ein Abkürzungsverfahren, die sogenannten Ligaturen, womit die Verschmelzung mehrerer Buchstaben zu einem Zeichen am Ende der Zeilen gemeint ist. Als Beispiele seien Papyrusfragmente aus Herculanum etwa zwischen 31 vor und 79 nach Christus genannt, mit einem Gedicht auf die Schlacht von Actium. Auch Wachstafeln aus Pompeji, die perscriptiones, sind typische Erscheinungen und beurkunden in Buchform, aus drei zusammengelegten Holztafeln, die Eintragungen über geleistete Zahlungen. In vereinzelten Exemplaren fanden sich Metallplatten, die als römische Militärabschiede für Soldaten zu betrachten sind (tabula honesta missionis), datiert aus dem Jahre 94 nach Christus, Veteranendiplome und Erlasse des Kaisers Domitian.



Ferd. Nockher — Der Tor und der Tod



FERDINAND NOCKHER — VIGNETTE

[1]) Die allbekannten großen lateinischen Buchstaben.

Eine freiere Bewegung erhielt die Hand durch den Gebrauch der Feder mit der Unzialschrift, die unter dem Einfluß der älteren Kursive aus der Kapitalschrift entstand und eine größere Rundung der Buchstaben brachte. Die Kapitale blieb, zumal aus technischen Rücksichten, für die Inschriften, während die Unziale die Schrift der Codices wurde. Die erste Ausbildung fällt ins 3. und 4. Jahrhundert und bis ins 9. hat sich dieser Typus als lebenskräftig erwiesen.



Babylonisches Keilschriftstück, ca. 2000 vor Christus (natürliche Größe)
Aus dem Schriftmuseum von Heintze & Blanckertz, Berlin
Text S. 162

Eine weitere bedeutungsvolle Stufe erkennen wir in der jüngeren römischen Kursivschrift, der wir die Nationalschriften sowie die karolingische Minuskel verdanken. Ihre allmähliche Entwicklung vollzog sich im Verlauf des 3. und 4. Jahrhunderts und ihre Buchstaben ergaben weiterhin die Grundformen unserer heutigen Druck- und Kursivschrift. Als charakteristische Merkmale sei das Flüchtige, Abgerundete der Schriftzüge erwähnt, insbesondere aber die Konsequenz in der Durchführung von kurzen und langen Buchstaben. Hier setzt auch das Minuskel-Alphabet zum ersten Male ein.

Noch einen Schritt weiter führt uns die Halbunziale, die auf römischer Kursive beruhte, und kalligraphisch mit schönen, festen, wohlproportionierten Formen die Buchstaben durchbildete, sie ist Minuskel, im Gegensatz zur Unziale, die wir als Majuskelschrift kennen lernten. Von der Kursive beeinflußt, entsprechen die Buchstaben der Unziale denen der Kapitale. Genannt sei, dem 5. Jahrhundert zugeschrieben, eine Bibelübersetzung der sogenannten Itala in Unziale. (S. 167.)

Damit hätten wir den Abschluß der spezifisch römischen Zeit erreicht und wären bei den Nationalschriften angelangt. Nach dem Untergange des römischen Reiches fanden die einzelnen römischen Schriftarten in den Ländern Westeuropas ihre Verwendung, naturgemäß in der jeweiligen Prägung nationaler Eigentümlichkeiten.

In Irland ist der Beginn der Schrift mit der Einführung des Christentums vermutlich in das 5. oder 6. Jahrhundert zu verlegen. Mit der Ansiedelung irischer Missionäre auf dem Festlande kam auch ihre Schrift zur Verbreitung. Die Klöster, als Mittelpunkte geistiger wie künstlerischer Kultur, wurden zur Pflegestätte und zum Stapelplatze von Handschriften und Kopien, so in St. Gallen in der Schweiz, in Würzburg, sowie in Boblio bei Piazenza. Bei den Mönchen dieses Klosters finden wir auch die Palimpseste oder Codices rescripti, die aus Mangel an Schreibmaterial zweimal beschriebenen Pergamentblätter, auf denen die erste Beschriftung ausradiert worden war. Von den Missionaren, die im 7. und 8. Jahrhundert England verließen und auf dem Kontinente Ansiedlungen begründeten, treten der hl. Willibrord und der hl. Bonifatius besonders hervor, ganz speziell auch durch ihre Klosterschreibschule in Fulda.

Am Ende des 8. Jahrhunderts gelangt die karolingische, auch fränkische Minuskel in den Vordergrund, mit ihr werden wir an die Pflege der Kunst sowie des religiösen Lebens unter Karl dem Großen und seine Hofschule in Aachen erinnert. Als vulgäre, merowingische setzte die Bewegung ein und ergab eine neue Minuskel, in der Fortsetzung unsere heutige Lateinschrift.

Um die Mitte des 12. Jahrhunderts wurde die karolingische Minuskel die herrschende Schrift im ganzen Abendlande. Inzwischen

ΤΕΙΤΩ
ΑΛΛΑΤΟΤΟΥΕΤΕΡΟΥ
ΠΑΝΤΟΕΝΜΑΚΕΛΛΩΠΩ
ΛΟΥΜΕΝΟΝ·

Griechische Schrift auf Papyrus
Aus »Das Schriftmuseum«, Verlag Heintze u. Blanckertz, Berlin
Text S. 162

Lateinische Kapitalschrift
Aus »Das Schriftmuseum«, Verlag Heintze & Blanckertz, Berlin
Text S. 165

gewann auch die Buchkunst in den Codices eine Reihe von künstlerischen Formen und technischen Ausdrucksmitteln.

Aus den mannigfaltigen dekorativen Elementen sei wenigstens eine Spezialität hervorgehoben, die Purpurhandschrift. An Exemplaren aus dem 9. Jahrhundert können wir ersehen, wie das Pergament mit Purpur gefärbt einen grauvioletten, kräftigen Ton erhielt, während das einzelne Blatt gegen das Licht gehalten, von köstlichem Rot erfüllt ist. Die Beschriftung, z. B. die vier Evangelien, steht darauf sehr vornehm in Silber mit Unterbrechungen in Gold.

Als der Spitzbogen der Gotik in der Baukunst den Rundbogen ablöste, da vollzog sich auch im Schriftwesen allgemach, fast unbemerkt ein Wandel. An Stelle der runden, breiten Buchstabenformen der karolingischen Minuskel, erfreute sich die gotische Minuskel allmählich einer Bevorzugung mit ihren geraden Strichen, spitzen Winkeln und scharfen Ecken. Auch hier machte sich das Aufstreben in die Höhe gegenüber der Breite geltend. Die Grund- und Haarstriche erhielten stärkere Betonung, die Zwischenräume wurden kleiner und die Verbindung enger. Eine prinzipielle Art der Trennung zwischen Kursive und Bücherschrift fällt uns bei der gotischen Minuskel besonders auf, auch der Ansatz und Schlußstrich bei den flüchtigen Schriftzügen. So sehen

OMNIUM UIRORU
TIUM EXISRAHEL

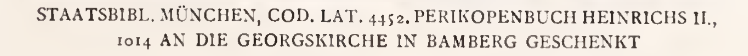
Unzialschrift

Aus »Das Schriftmuseum«, Verlag Heintze & Blanckertz, Berlin
Text S. 166

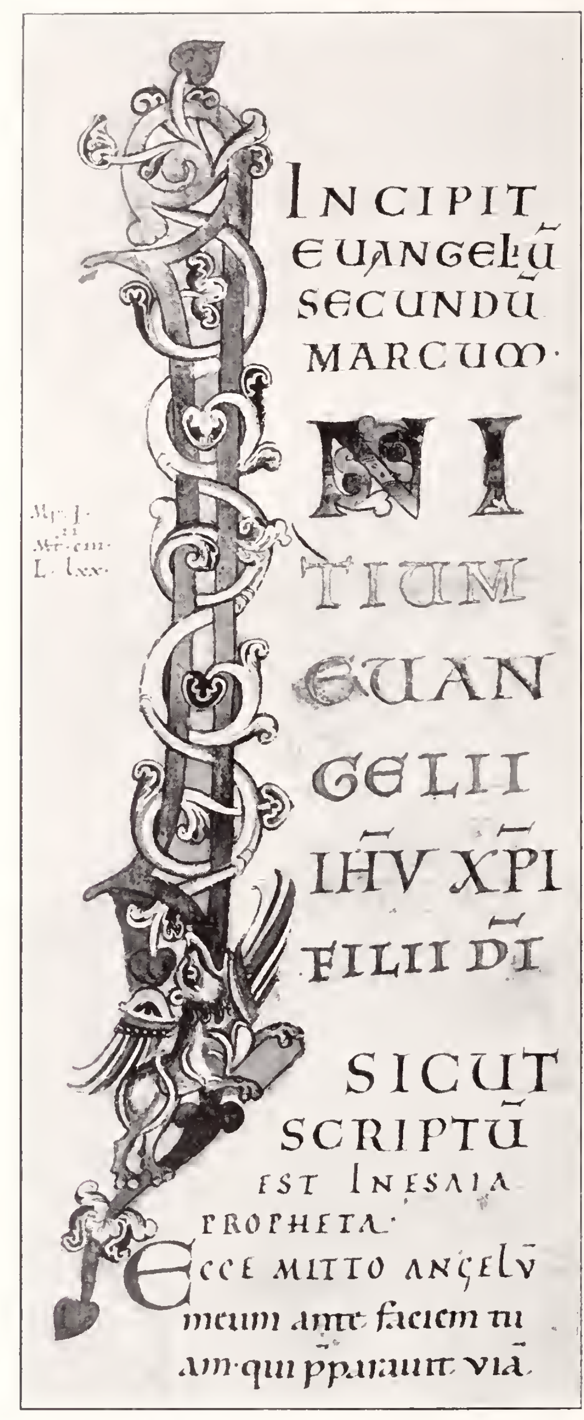
wir Proben fortlaufender Schrift, die dem Schreiber das Absetzen der Feder ersparte. (S. 170–172.)

Zwei Gruppen von Schriftgattungen sind uns schließlich vom 15. Jahrhundert ab geblieben, unsere heutige sogenannte Antiqua, die humanistische Schrift, die den Werken der lateinischen Schriftsteller entstammt und von den Paläographen »Renaissance-Schrift« betitelt wurde; und zweitens die gotische Minuskel, die von den Buchdruckern den Namen »Fraktur« erhielt. Die Kopie der runden, karolingischen Minuskel verdrängte in Frankreich Mitte des 16. Jahrhunderts die anderen Druckschriften, während wir in Deutschland mit der gotischen Minuskel gewissermaßen eine nationale Ausbildung vorgenommen haben. Wer sich einigermaßen in die Formen unserer Fraktur zu vertiefen vermag, der wird auch zugestehen, daß hierin Geist, Poesie und Beschaulichkeit von germanischem Geiste ausgeprägt liegt, während die Lateinschrift uns repräsentativ, reserviert erscheint. Und trotzdem hat sich neuerdings eine Partei gebildet, die bezweckt, uns unserer typischen Art in der Schrift zu berauben.

Besehen wir uns die Frage vom ästhetischen Standpunkt aus, so werden wir kaum verkennen, daß wir mit der Verallgemeinerung der Lateinschrift einen Verlust erleiden würden. Zum Beweise dessen sei die Betrachtung von Werken echter deutscher Buchdrucker-



STAATSBIBL. MÜNCHEN, COD. LAT. 4452. PERIKOPENBUCH HEINRICHS II., 1014 AN DIE GEORGSKIRCHE IN BAMBERG GESCHENKT



STAATSBIBL. MÜNCHEN, COD. LAT. 6204. EVANGELIAR AUS FREISING, 11. JAHRHUNDERT

kunst aus ihrer Blütezeit im Geiste Gutenbergs empfohlen. Es ist, als ob die vorausgegangenen Jahrhunderte mit ihrer Summe an Arbeit, Mühen, Schulung und Ehrgeiz ihre Bekrönung in der Handpresse finden sollten. Prüfen wir die Bibeldrucke, die aus Gutenbergs Offizin selbst hervorgegangen sind, die ihren köstlichen, künstlerischen Gehalt dem edlen Schnitt der Type, dem feinsinnigen Satzarrangement und Verwendung eines kernigen, stabilen Materials in Papier und Einband verdanken. Alles mutet uns an diesen typographischen Meisterwerken so selbstverständlich und natürlich, so ursprünglich und doch so stilvoll an. Die Einzelformen wohlproportioniert wie die Verteilung der Massen, in der richtigen Abwägung von Schwarz und Weiß, übersichtlich und klar trotz der lückenlosen Geschlossenheit. Ein wahrer Hochgenuß für jeden Bibliophilen. Auch in dem Gebetbuche Kaiser Maximilians mit den Randzeichnungen von Dürer tritt die Schrift in ihrer vornehmen und doch so poetischen Haltung uns traut und unserem Wesen verwandt entgegen.

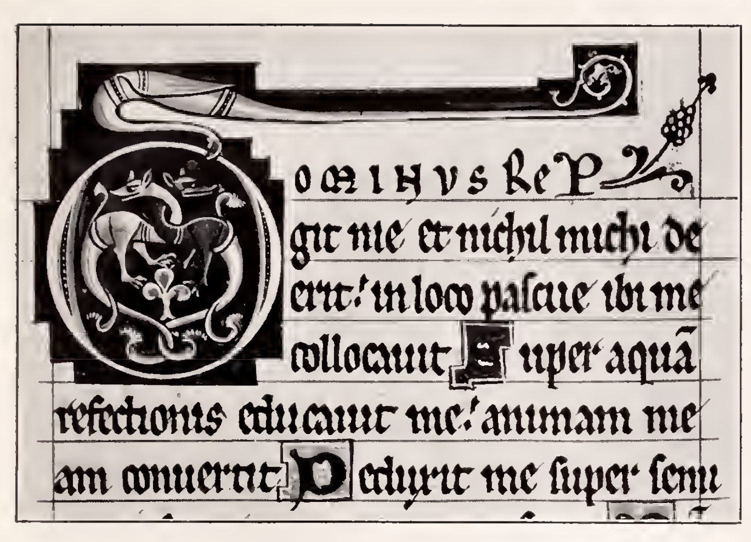
Der Glanzperiode war leider keine lange Dauer beschieden; aus dem Standesbewußtsein der Druckerzunft schied verhältnismäßig bald der künstlerische Geist des Handwerks, und der spekulative Sinn des Gewerbes trat nüchtern an seine Stelle. Mit der Sucht nach quantitativer Produktion kamen auch die unvermeidlichen Begleiterscheinungen der Billigkeit und sie brachten zwar technisch geistvolle Erfindungen für Typenherstellung, Schnelldruck, Verfeinerungen in der Papierbereitung und deren Verarbeitung, aber leider auch eine Verschlechterung der Schrifterzeugnisse und zahllose Verstöße gegen den guten Geschmack. Insbesondere die letzte Hälfte des vergangenen Jahrhunderts gleicht einer vollkommenen Verödung.

Es bedurfte eines gründlichen Umschwunges, als es galt, der entgleisten Typographie wieder zum alten Ansehen zu verhelfen; doch hat unsere Gegenwart nicht vergeblich darnach gerungen und keine Opfer gescheut. Bevor wir unser Augenmerk diesem erfreulichen Neulande zuwenden, wollen wir zunächst noch der Fabrikation des Schriftmaterials und seiner Behandlung im Druck, einige Aufmerksamkeit schenken.

Die Herstellung der Typen ist Aufgabe der Schriftgießereien, deren wir in Deutschland allein zurzeit annähernd 50 besitzen. Eingerichtet mit hochvollkommenen Präzisionsmaschinen für die Bearbeitung von Metall- und Formgießerei, erwerben die einzelnen Firmen die ihnen zusagenden Entwürfe für Alphabete, Initialen, Zierleisten, Embleme usw.

vbi dns curuā mulierē erectā sanauit.

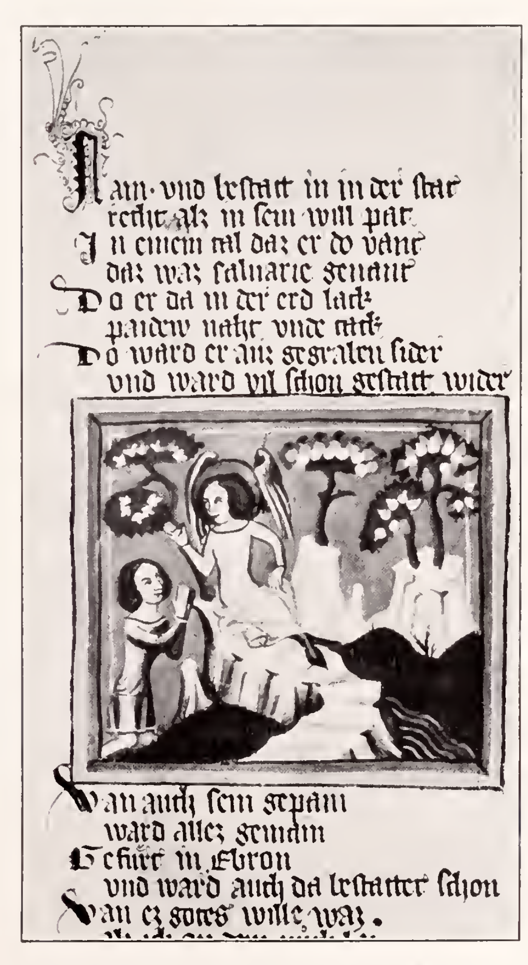
SOG. GEBETBUCH DER HL. HILDEGARD (STAATSBIBL. MÜNCHEN, COD. LAT. 935) MITTELRHEINISCH, 12.—13. JAHRHUNDERT


ominus re
git me et nichil michi de
erit: in loco pascue ibi me
collocavit. Super aquā
refectionis educavit me: animam me
am convertit. Deduxit me super semi

COD. LAT. 3900, STAATSBIBL. MÜNCHEN. PSALTERIUM AUS AUGSBURG, II. HÄLFTE DES 13. JAHRHUNDERTS

Bei der Auswahl dieser Originalzeichnungen entscheiden teils ästhetische Geschmacksfragen, teils rein praktische und technische Gesichtspunkte. Unter die praktischen ist in erster Linie auch die des mutmaßlichen geschäftlichen Umsatzes zu rechnen, der angesichts des enorm gesteigerten Angebots schwer zu kämpfen hat. Die Erscheinung einer neuen Type ist mit ganz beträchtlichen Geldopfern verknüpft und beginnt schon mit dem ersten Stadium, dem Stempelschnitt, da jede Type des Alphabets in Versalien wie in Minuskeln, zuerst in Messing hergestellt werden muß. Dazu kommt noch, daß sich die Fabrikation nicht mit einer Größe begnügen kann; es werden vielmehr eine ganze Reihe von unterschiedlichen, sogenannten Graden benötigt, sehr häufig auch in zweierlei Stärke, in magerer und fetter Form. Die Gußform der Drucktype hat hinsichtlich der praktischen Verwendbarkeit gar verschiedenerlei zu beachten. In erster Linie muß der Buchstabe durchaus klar und bestimmt herauskommen, mit scharf ausgeprägten Rändern. Dann soll er auf einem Sockel erhaben aufsitzen, der es ermöglicht, vom Setzer bequem und rasch erfaßt, und für den Druck in eine Rahme gepreßt zu werden. Der Sockel enthält an der einen Seite eine sichtbare Einbuchtung, die dem Setzer die Kontrolle über die richtige Stellung seines Satzes erleichtert, auf daß nicht schließlich ein Teil der Typen auf den Kopf zu stehen kommt. Nach mancherlei Abweichungen hat man sich allmählich auch zu einer Normalhöhe innerhalb der Gießereien geeinigt, wodurch viel Unbequemlichkeit und Schwierigkeiten aus der Welt geschafft werden. Die meisten Gießereien sind auch mit den Einrichtungen für Galvanoplastik versehen, die es ermöglichen, durch einen Metallniederschlag ein Zink- oder Kupferklischee beliebig zu vervielfältigen. Von den Schriftgießereien erhalten die Drucker ihr Typenmaterial, das seinen Platz im Setzerkasten findet. Derselbe enthält eine Anzahl von Schubladen, wovon eine jede wiederum eingeteilt ist in eine Menge von kleinen Fächern. In der Regel umfaßt je eine Schublade einen bestimmten Schriftgrad in Versalien, Minuskeln oder Gemeinen, nebst den dazu gehörigen Interpunktionen und Spatien. Die letzteren spielen im Typensatz eine große Rolle, es sind kleine Metallplättchen von unterschiedlicher Stärke und dazu bestimmt, den Abstand von einem Buchstaben zum andern zu regeln.

Der Setzer nimmt das Manuskript mit dem gewünschten Texte als Vorlage und wählt



STAATSBIBL. MÜNCHEN, COD. GERM. 5
WELTCHRONIK R. VON EMS, 14. JAHRHUNDERT



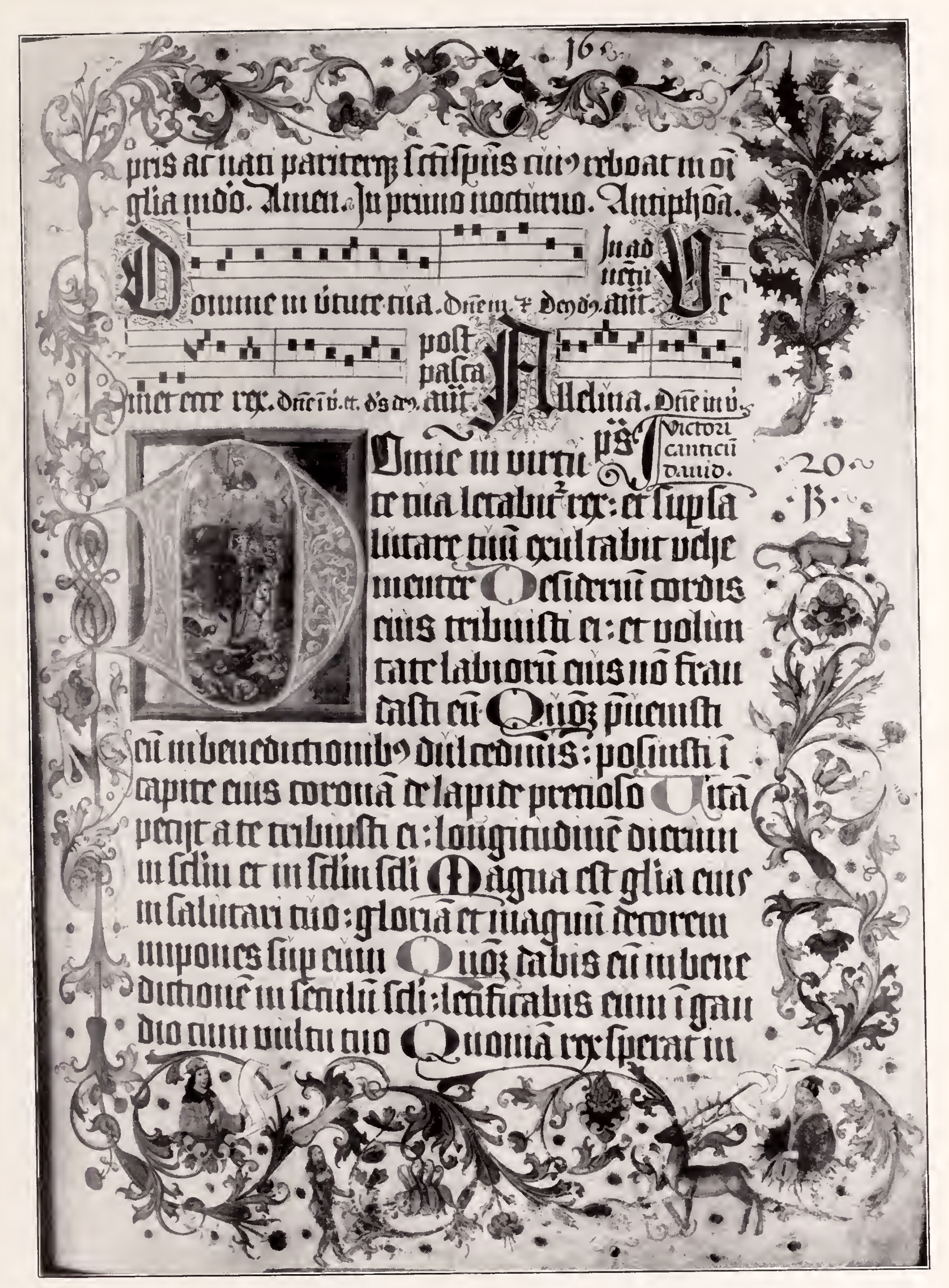
xultate deo adiuto
ri nrō: iubilate dō
iacob
Sumite psalmū
et date timpanū:
psalterium iocū
dum cū cithara.
ucinate ī neomenia tuba: in insigni

GOTISCHE PERGAMENTSCHRIFT »JAUCHZET GOTT UNSERM HELFER«

Aus: Paleographical Society, London 1909

die Schublade seines Kastens, die den verlangten Typencharakter in der entsprechenden Größe enthält. Jeder Schriftgrad hat seine Bezeichnung wie Perl (kleinstes Format), Corpus, Cicero usf. Das Maß einzelner Entfernungen innerhalb der Zeilen, Ränder und Zwischenräume wird mit Vorliebe nach Konkordanzen bestimmt, gleichfalls eine Metallzwischenlage von normaler Stärke. Behufs freien Hantierens beim Reihen der Typen bedient sich der Setzer des Winkelhakens, einer rechtwinkligen Leiste aus Metall, die durch einen Mechanismus mittels Schieber enger oder weiter eingestellt werden kann. In der Linken den Winkelhaken, greift der Setzer mit der Rechten in die einzelnen Vorräte seines Kastens, entsprechend längerer Praxis mit erstaunlicher Raschheit und großer Sicherheit. Die Anordnung der Buchstaben in den Setzkästen geschieht nach einheitlichem System, so daß beim Wechsel der Offizin die Arbeit des Neulings keine zeitraubende Störung erfährt. So entsteht Zeile um Zeile im Winkelhaken; ist derselbe mit mehreren Reihen gefüllt, so wird der vorhandene Satz mit Wasser besprengt, damit er nicht so leicht auseinanderfällt und mit einer Schnur umwunden. Je nach Umfang und Zweck des Textes muß früher oder später ein Probeabzug auf einer einfachen Handpresse mit Hebelvorrichtung gefertigt und danach die Korrektur gelesen werden Früher erfolgte dieser Probeabzug auf primitivere Art, indem ein Blatt Papier auf die eingeschwärzten Typen gelegt wurde, und dann ein notdürftiger Abklatsch durch Reiben mit einer Bürste zustande kam; daher noch heute die Bezeichnung Bürstenabzug. Der Korrektor einer großen Offizin hat einen anstrengenden und verantwortungsreichen Posten, und darum kommt es auch nicht selten vor, daß ihm der »Druckfehlerteufel« einen bösen Schabernack spielt, eine dankbare Fundgrube für die Witzblätter. Natürlich finden sich auch in der Setzerei verschiedene Spezialitäten, entsprechend den mancherlei Gattungen von Drucksachen, wobei wir den sogenannten Akzidenzdruck noch besonders erwähnen wollen. Dahin gehören alle jene Gelegenheitserzeugnisse, wie sie der momentane Bedarf erfordert, als da sind: Familienanzeigen, Reklameausstattungen, Broschüren, Briefköpfe, Inserate für privaten und geschäftlichen Bedarf usw. usw.

In den modernen, insbesondere in den Großbetrieben ist Satz und Druck, sowohl räumlich wie auch im Personal getrennt. Nur ganz kleine Geschäfte mit unzulänglichen Auf-



STAATSBIBLIOTHEK MÜNCHEN; HANDSCHRIFT. COD. LAT. 4301. PSALTERIUM AUS ST. ULRICH IN AUGSBURG, 1495



AUS DEM SEELENGÄRTLEIN. HOFBIBLIOTHEK IN WIEN, HANDSCHRIFT, COD 2706, GESCHRIEBEN ZWISCHEN 1517 UND 1523. NIEDERLÄNDISCHE BUCHMALEREI

trägen behelfen sich mit dem »Schweizerdegen« (die Etymologie der Bezeichnung wird sehr verschieden gedeutet), einem Manne, der die Funktion des Setzers und Druckers in einer Person zu vereinigen vermag. Auch für den Setzer hat sich neuerdings bereits bis zu einem gewissen Grad ein Ersatz gefunden in der modernen Setzmaschine. Nachdem uns die Poesie der Handpresse nur noch in der Erinnerung lebendig bleiben durfte, wandert derzeit der, in eiserne Rahmen geschlossene Typensatz in Schnellpressen, wo er in etwa 1400 Exemplaren pro Stunde abgequetscht wird. Viel größer ist natürlich die Leistungsfähigkeit der Rotationsmaschinen für Zeitungsdruck, die den einzelnen Bogen auf fortlaufenden Streifen drucken, beschneiden und falzen.

Auch der verdienstvollen Stereotypie sei noch gedacht, die es uns ermöglicht, einerseits das Typenmaterial sehr zu schonen, anderseits ein und denselben Text zu gleicher Zeit auf mehrere Maschinen zum Drucke zu verteilen. Von dem fertigen Typensatz wird zunächst in eine Art Papiermaché ein Abdruck angefertigt, der eine Negativform, die Matrize, ergibt. Diese füllt der Stereotypeur mit flüssigem Zink oder Blei und gewinnt daraus ein Positiv, die Mater, einen Ersatz für das Original.

Von Originalhandschriften oder Schriftzeichnungen erhalten wir die besten Reproduktionen auf dem Wege des photomechanischen Verfahrens mittels eines Zinkklischees (siehe Abhandlung im Pionier, 1. Jahrgang, 2. Heft).

Welche Bedeutung und Pflege die moderne Schriftkultur unserer Tage erfreulicherweise seit einigen Jahren wiedererlangte, ersehen wir mit stolzer Genugtuung aus den eifrigen Bestrebungen unserer typographischen Vereinigungen, den Lehrplänen künstlerischer Bildungsstätten, der Kunstgewerbe- und Fachschulen. Die Mitarbeiterschaft erstklassiger Buchkünstler förderte die Hauptsache, vor-

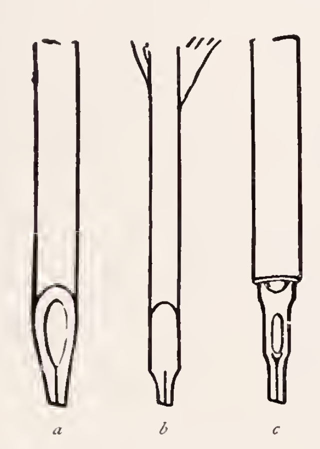
treffliche Leistungen, mustergültige Publikationen in der Praxis und auf allerhand reformatorischen Ausstellungen. Auch diesmal kam mit dem Ansporn zur jüngsten kunstgewerblichen Bewegung die Anregung von England. William Morris zeigte uns vorbildlich, wo der Hebel bei der vernachlässigten Schrift angesetzt werden müsse in Gestalt seiner eigensten Schöpfungen, und zwar sowohl in geschriebenen wie in gedruckten Blättern. Strange, Day und Edward Johnston verfolgten gleichfalls gesunde Prinzipien, auf Grund der Errungenschaften alter Schreibmeister und den Ergebnissen der Paläographie.

ABCDEFGHJKLMNOPQ
RSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuv
wxyz,:!?-1234567890
Gotische Schrift mit der Feder geschrieben

Körper und Stimme leiht die Schrift dem stummen Gedanken, durch der Jahrhunderte Strom trägt ihm das redende Blatt. Schiller

SCHRIFTBEISPIEL AUS »DIE SCHRIFT IM HANDWERK« VON PROF. BORNEMANN UND P. HAMPEL, VERLAG HEINTZE & BLANCKERTZ, BERLIN

Bei uns in Deutschland gebührt Otto Eckmann ein hervorragendes Verdienst für seine einschlägigen Bestrebungen. Sein Prinzip, die Eckmanntype, stellt eine konsequent durchgeführte Vereinigung von Antiqua und Fraktur dar, und fand seinerzeit ob ihrer originellen, dekorativen Wirkung rasch Aufnahme und Verbreitung. Insbesondere für Propagandazwecke, Titelblätter, Überschriften und ähnliches hatte sie sich bewährt und bis heute erhalten, bei Herstellung ganzer Bücher war ihr jedoch der Bastardcharakter von jeher hinderlich. Etwas später schuf Peter Behrens seine vornehme Drucktype auf der Basis der Antiqua, die wieder einen wesentlichen Schritt nach vorwärts bedeutet und auch jetzt noch eine wirkliche Bereicherung unseres Schriftschatzes darstellt.



a) Rohrfeder des 15. Jahrhunderts
b) Vogelkiel des 17. Jahrhunderts
c) Ly-Feder von Heintze & Blanckertz, Berlin

Eckmanntype:

„Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit, und neues Leben blüht auf den Ruinen."

Behrenstype:

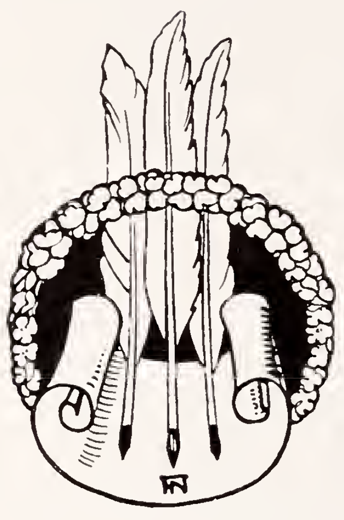
»Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit, und neues Leben blüht auf den Ruinen.«

Rudolf Blanckertz hat die alten Werkzeuge und Materialien für die Schrift in seinem Museum in Berlin zusammengebracht und dann kopiert. Rudolph von Larisch in Wien, der sich mit voller Hingebung der Veredlung und Neubelebung des Schriftwesens widmete, bekam für seine Versuche solche Schreibgeräte. Die der neuzeitlichen Schriftbewegung dienenden Werkzeuge sind in engstem freundschaftlichem Zusammenarbeiten zwischen R. Blanckertz, R. von Larisch, Ludwig Sutterlin und anderen Lehrern und Künstlern entstanden. Auch die Schriftkurse F. H. Ehmckes in München erfreuen sich großer Wertschätzung. So sehen wir alsbald in Deutschland die beiden Tendenzen: eine ernste, strenge, fast schulmeisterliche Englands in Verschmelzung mit einer freien, heiteren Österreichs; weiterhin läßt sich erwarten, daß auch diesmal die Verwertung der Grundprinzipien zu Schriften nationalen Charakters führen wird, wie ehemals nach der römischen Zeit.

Eine kurze Erörterung einzelner Schreibzeuge dürfte auch an dieser Stelle erwünscht sein, sollen doch dieselben nicht allein den Fachmann, den Schriftzeichner fördern. Es scheint vielmehr, als ob jeder Laie ein gewisses Interesse, und zum Teil auch eine schlummernde Begabung habe, die ihn in die Lage setzen, seiner Handschrift jenes individuelle Gepräge nachträglich zu verleihen, das ihm durch die Manier seines Schreiblehrers versagt bleiben mußte.

Ein einfaches, rundes, weiches Holz, etwa in der Stärke eines dünnen Bleistiftes mit einer mäßigen Spitze möge den Beginn der

Versuche eröffnen; als Papier empfiehlt sich das eng, meist blau karrierte. Nachdem die Holzspitze in Tinte getaucht, etwas angesaugt hat, versuche man unter Benützung der quadratischen Hilfslinien den Charakter der Antiqua-Typen ohne Bleistiftvorzeichnung in fortlaufendem Text. Dabei möge beachtet werden, daß sowohl die einzelnen Buchstaben in gewisser Regelmäßigkeit gelingen, senkrecht in mäßigem Abstand, als auch, daß das ganze Schriftbild eine gewisse Gliederung erfahre. Dies ist leicht zu erreichen, wenn derselbe Strich der Linierung genau zum Beginn, und ebenso ein und derselbe am Schlusse jeder Zeile benützt wird. Einen erhöhten Reiz erhalten diese Übungen jeweils dann, wenn sie nach Erlangung einiger Fertigkeit, z. B. zur Erledigung von Privatkorrespondenzen, bei Tagebuchaufzeichnungen und ähnlichen Anlässen benützt werden. Vollere, rundere, dekorativ wirksamere Formen als der Holzstift gibt der Quellstift aus Kork. Beide wurden schnell durch die von R. Blanckertz erdachten Redisquellstifte verdrängt; doch werden sie für Liebhaber weiterhin fabriziert. Diese sowohl wie die Kelemi und eine Anzahl verschiedenartiger Schreibgeräte für Kunstschrift, liefert fertig zum Gebrauch die Stahlfederfabrik Heintze & Blanckertz in Berlin, Spezialhaus für Herstellung einschlägiger Artikel.



VIGNETTE VON FERD. NOCKHER

Eine einfache Methode zur Erzeugung von Grund- und Haarstrichen, mit wesentlichem Unterschiede in den Balkenstärken, finden wir im Gebrauche der sogenannten »Kelemi« obengenannter Firma. Sie ist die getreue Kopie der antiken Rohrfeder, aus Holz, mit einer Zunge aus Metall, die zum Aufenthalte für die Tinte oder flüssige Tusche eingerichtet ist. Die senkrechte Führung der breitgeschnittenen Spitze in Breitstellung bewirkt den massiven Grundstrich, die schräge Querstellung, von links unten nach rechts oben, mit Benützung der schmalen Schnittkante, den aufsteigenden Haarstrich. Auch für diese Schreibtechnik empfiehlt sich der Gebrauch von quadratisch liniertem Papier für den Anfang, um mit Hilfe der Karos eine reguläre Struktur, gute Proportionen und ausgeglichene Spatien zu erzielen, die der Totalwirkung Ruhe und Haltung sichern.

Aus der mannigfachen Auswahl von ähnlichen Geräten seien noch Spachteln aus Kork und verschieden gestaltete Rohrfedern erwähnt. Während sich nun die obigen Werkzeuge ausgesprochen dem Charakter und Wesen der Antiqua-Schrift anpassen, wurde für die Fraktur und die Bandzüge der Unziale spezielle Typen von biegsamen Stahlfedern geschaffen, die unter dem Titel Ly- und Ato im Handel erhältlich sind. Das charakteristisch Notwendige an der Schnittform ist die Abschrägung der breiten Spitze, nach Bedarf gegen links oder rechts.

Ein vielumstrittenes Gebiet bildete begreiflicherweise von jeher die Frage der Leserlichkeit, bei solchen, die lesen und jenen, die schlecht lesen können. Viele künstlerische Bestrebungen scheiterten insbesondere auch in jüngerer Zeit immer wieder an dieser Klippe, vorherrschend da, wo es sich nicht um wirklich unbegreifliche »Buchstabenrätsel« handelt. Es ist ja selbstredend ein bedeutender Unterschied, welchem Zweck ein Buchstabengefüge dient, ob es eine wichtige Mitteilung, eine Belehrung, erläuternde Erklärung, eine suggestive Wirkung oder nur eine untergeordnete Begleiterscheinung darstellt. Dem Inhalte, seiner Mission und Bedeutung muß von Fall zu Fall, in sachdienlicher Weise ebenso Rechnung getragen werden, wie vonseiten der Ästhetik. Wir begegneten deshalb auch bisher tagtäglich mehr falschen oder minderwertigen Lösungen, als wirklich guten oder befriedigenden; und doch, wie viel hängt oft von der richtigen Wahl der Type und ihrer stilvollen Anwendung ab. Sie kann uns ebenso eine Steigerung des literarischen Genusses wie eine Erschwerung, ja selbst eine Verekelung bereiten. Jedenfalls hat uns die Erfahrung hinreichend gelehrt, daß eine Wiederkehr von ungezählten gleichen Detailformen, wie sie uns fortgesetzt in der Druck-



FERD. NOCKHER VIGNETTE

schrift begegnet, zwar eine absolut klare, leicht erfaßliche und schnell übersehbare Grundform beibehalten muß, daß aber trotzdem keine Eintönigkeit, Stillstand und Verarmung der Gestaltung eintreten darf. Im Gegenteil, das Auge mag sich an Schriftzeichen nie müde sehen, es verlangt nach einer gewissen Abwechslung, die es stets von neuem erfassen und bewundern will; man denke an die Handschrift. In dieser Hinsicht gehen auch die Ansichten bezüglich der gotischen Minuskel, der nachmaligen Fraktur und der Antiqua auseinander; die Wirkung dürfte wohl individuell verschieden sein.

Was die Vereinigung verschiedener Schriftcharaktere auf einer Seite anlangt, so ist jene barbarische Zeit glücklicherweise überstanden, da die Drucker, für einen Titel beispielsweise, nicht allein ein Dutzend verschiedener Grade, sondern fast ebensoviele Gattungen verwendeten. Es mutet diese Verirrung an wie eine Überschau über die vorhandenen Garnituren, in der Wirkung einer überladenen Musterkarte. Wenn es wohl im Prinzipe angängig und durchführbar ist, verschiedene Stile zu einer Gesamterscheinung zusammenzubringen, so bleibt es doch immer eine heikle Sache, die den allerwenigsten in erfreulicher Weise gelingen will.



Nockher Monogramm

Ein Gebiet selbständiger Erfindung war von jeher das Monogramm und die Unzahl schlechter Lösungen läßt gleichzeitig die bestehenden Schwierigkeiten erkennen. Die Zusammenstellung, mitunter auch Verschmelzung von zwei und mehreren Buchstaben führt zum Nebeneinander-, Ineinander- und Aufeinanderstellen. Schon an obigem kleinen Beispiel zeigt sich die unbestreitbare Bedeutung der Schrift für kompositionelles Empfinden und Schulung in Raumgestaltung. Es handelt sich dabei um ein ganz natürliches Fühlen für organischen Aufbau, Rhythmus und Harmonie in Linie, Fläche und graphischen Ausdruck. Dafür bieten sich allerdings auch eine Reihe von konstruktiven Hilfen, die in erster Linie in der geometrischen Grundform zu suchen sind, und die sehr häufig mit Quadrat, Rechteck, Kreis, Ellipse, Dreieck als Bestandteil der Darstellung beibehalten werden. Es bleibt dann noch hinsichtlich der Gleichberechtigung der verlangten Buchstaben, deren Gestaltung in Zusammengehörigkeit vieles zu beachten, soll das Ganze leserlich und doch gleichzeitig ornamental wirken.



Als ein weiteres, wichtiges Glied reizvoller Schrifterscheinungen war immer die Initiale zu betrachten, sie vermochte es zu aller Zeit, dem Typensatz ein charakteristisches Gepräge zu geben. Wir erkennen in ihr einen hervorstechenden Eckstein, dessen Eigenart uns schon allein mit dem Gepräge einer Stilperiode vertraut zu machen imstande ist. Es ist deshalb auch leicht ersichtlich, daß die ganze Freude am dekorativen Gestalten die alten Schreibmeister zu reicher Betätigung und Entfaltung ihrer Phantasie, oft im Übermaße begeisterte. Wir sehen da nicht selten, was an Linien, Figur, Pflanze, Landschaft menschenmöglich ist, in barocker Vielgestaltigkeit versammelt, so daß auch der eindrucksvollste Typensatz nicht mehr standzuhalten vermochte. Demgegenüber finden sich jedoch häufige Beispiele vollendeter Kompositionskunst, in wundervoller Abwägung der Haupt- und Nebensachen, Miniaturen, die sich Meisterwerken der Tafelmalerei ebenbürtig an die Seite stellen dürfen. Von ihnen hat unsere Moderne wieder vieles gewonnen, und wenn wir auch auf die köstliche Weichheit der alten Holzschnitte leider in unseren Offizinen verzichten müssen, so können wir trotzdem schon auf wertvolle Zierden unserer metallschweren Setzkästen verweisen.[1])

Emsige Vorbereitungen einer großzügigen Organisation lenken zurzeit die Aufmerksamkeit aller Freunde der Buchkunst nach Leipzig, denn die Metropole deutschen Buchhandels rüstet sich zu einer internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik. In allen Kulturländern wird für die Idee des bedeutungsvollen Unternehmens mobil gemacht, und die Einladung zur Beschickung wird von einem umfangreichen Programm begleitet, das alle wesentlichen Sparten der Druckerzeugung wie des Papierverbrauchs berücksichtigt. Eine ganz hervorragende Stellung wird auch die Schwarz-Weiß-Kunst und die zeitgenössige Graphik einnehmen, jene beliebten künstlerischen Gebiete, deren Pflege auf unserem heimischen Boden eine stets wachsende Bedeutung gewonnen hat. Alle Aussteller, Künstler und Praktiker wollen ihr Bestes einsetzen, um Deutschland einen bevorzugten Platz innerhalb des allgemeinen Wettbewerbs zu sichern.

[1]) Sämtliche Originalzeichnungen von Zierleisten, Vignetten, Exlibris, Monogrammen und Initialen, welche diesem Aufsatz beigegeben sind, stammen vom Verfasser desselben, Herrn Kunstmaler F. Nockher. D. Red.

GEORG KAU

und die Ausschmückung der Ludwigshafener Dreifaltigkeitskirche

Im nördlichen Stadtteile von Ludwigshafen erhebt sich innerhalb einfacher Umgebung der ruhige würdige Bau der Kirche zur allerh. Dreifaltigkeit. Sie ist 1902 durch den Architekten Schulte aus Neustadt a. d. Hardt im Stile moderner Gotik erbaut worden. Infolge der Situation des Geländes ist sie nicht genau orientiert. Das Portal der Giebelfront liegt nach Nordwest, zur Linken neben ihm steht der Turm. Im Innern zeigt sich der Bau als der einer vier Joche langen Hallenkirche mit Säulen; die Kreuzgewölbe haben einfach profilierte Rippen. An das breite Mittelschiff schließt sich der halbachteckige Chor, auf welchen der Blick vom Eingange her ungehindert frei liegt. Beim linken Seitenschiff ist das dem Eingange zunächst liegende Gewölbejoch von den übrigen abgetrennt, weil hierüber der Turm aufsteigt, und die Rücksicht auf dessen Standfestigkeit zur Errichtung von Wänden nötigte. Auf die Art ist ein kleiner kapellenartiger Raum daselbst entstanden; er erhält durch ein bemaltes Fenster (mit Darstellung der Passionsinstrumente) ein zerstreutes Licht und wirkt ungemein stimmungsvoll. Auf der entgegengesetzten Seite, neben dem Chore, endigt dies Seitenschiff in einem prächtig erfundenen Chörlein, das mit seinen drei Achteckseiten zwanglos aus der Regelmäßigkeit des sonstigen Grundrisses schräg heraustritt und mit der Selbständigkeit seiner Erfindung und Existenz die Aufmerksamkeit des Beschauers unwillkürlich auf sich zieht. An der rechten Seite des Hauptchores führt eine Tür in die Sakristei, nahe dabei im rechten Seitenschiff eine andere in die Taufkapelle.

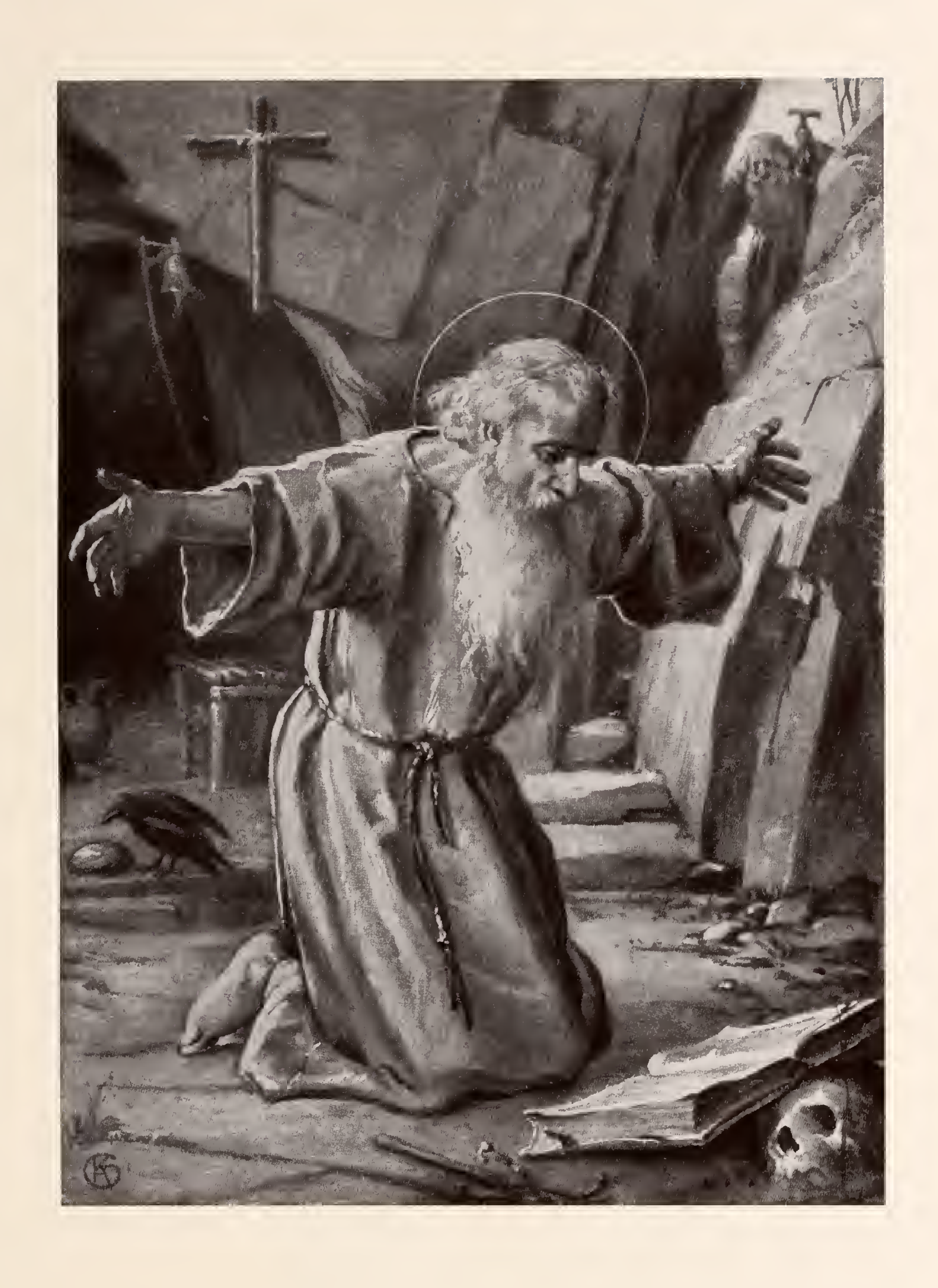
Die Beleuchtung der Kirche ist infolge der dunkelfarbigen Fensterverglasung nicht eben günstig zu nennen, doch wird man für diesen Mangel bei den Fenstern des Haupt- und Seitenchores durch ihren künstlerischen Wert entschädigt; sie stammen aus der Mayerschen Glasmalereianstalt in München.

Die Farbenwirkung des Kircheninnern war bislang wesentlich auf den einfachen, freilich wirksamen Kontrast des Rotbraun der Säulen, Rippen u. dgl. gegen das Weiß der großen Wand- und Gewölbeflächen gestellt. Belebung brachten die vielfarbigen Schnitzaltäre, Arbeiten des Bildhauers Port, von welchen jener des Hochaltares eine Stiftung Sr. Kgl. H. des verstorbenen Prinzregenten Luitpold ist. Doch vermochten diese Werke allein nicht für das dekorative Bedürfnis dieses geräumigen Interieurs zu genügen. Der Wunsch nach reicherer farbiger Ausschmückung ist jetzt erfüllt, seitdem die Kirche ihre polychromierten Schnitzwerke der vierzehn Stationen des hl. Kreuzweges und ihre Wandmalereien erhalten hat. Alles das ist erst unlängst fertig geworden.



GEORG KAU — AUS NAGO
Bleistiftzeichnung vom Jahre 1904. — Text S. 178

Die Malereien stammen von dem Münchener Künstler Georg Kau. Er wurde 1870 in Neuß geboren, besuchte die Schule in Aachen, studierte eine Zeitlang am Kunstgewerbemuseum zu Berlin und kehrte dann nach Aachen zurück, um dort Dekorationsmalerei zu betreiben. Erst im Alter von 27 Jahren kam er dazu, sich dem Studium der hohen Kunst widmen zu können. Erfüllt von diesem Wunsche gelangte er nach München und fühlte sich daselbst durch den Anblick des von M. Feuerstein gemalten Antonius-Altares in der St. Annakirche so lebhaft angeregt, daß er den Plan faßte und auch durchsetzte, Feuersteins Schüler zu werden. Er fand an diesem großen Meister der kirchlichen Kunst nicht bloß einen Lehrer, sondern auch einen warmen Freund und Förderer, der, nachdem das Talent des Schülers erwiesen war, es sich getreulich hat



Zeichnung für eine Heiligen-legende. Verlag von Habbel in Regensburg. *Text S. 177*

GEORG KAU (MÜNCHEN)
DER HL. EINSIEDLER ANTONIUS





GEORG KAU ÖLBÄUME IN TORBOLE
Bleistiftstudie v. J. 1904. — Text S. 178

arbeiten; jegliche Einzelheit wird für sich studiert, entworfen und ausgeprobt, bis sie den hochgespannten Forderungen entspricht, welche der Künstler an sich selbst stellt. Dennoch darf man dies nicht so auffassen, als ob ihm die Arbeit schwer würde; man braucht nur seine schnell entstandenen lebensvollen Bildnisse und prächtigen Interieurs anzuschauen, um sich eines Besseren zu überzeugen.

Ein 1907 entstandenes stimmungsvolles Ölbild nennt sich »Das Begräbnis des Kameraden«. Es zeigt einen alten Veteranen, dem seine Gebrechlichkeit nicht mehr erlaubt, die Straße zu betreten. So sitzt er am Fenster seines Stübchens und schaut kummervoll zu, wie draußen durch die Gasse des altertümlichen Städtchens sein Freund zu Grabe getragen wird. Anmutig sind zwei Kinderstudien (Abb. S. 178 und 190), eins mit einem Mädchen, das eine Kerze in der Hand hält, das andere mit seinem Töchterchen, das in seinem Stühlchen eingeschlafen ist, beides reizende Werke voll feinster Beobachtung, delikat in der Farbe und flott im Vortrage. Als Illustrator hat Kau neuerdings eine Anzahl von Bildern zu der im Habbelschen Verlage zu Regensburg erschienenen Beerschen Heiligenlegende geliefert, Blätter voller Leben und einfacher Begreiflichkeit. Sie zeigen die hl. Hildegard, St. Severin, Augustinus und ein besonders hübsches den hl. Einsiedler Paulus in der Wüste (Abb. I. Sonderbeilage und II. Sonderbeilage nach S. 176).

angelegen sein lassen, ihm Aufträge zu verschaffen und dadurch über manche Schwierigkeit fortzuhelfen. Als Feuersteins Gehilfe ist Kau bei dem Kreuzweg der Münchener St. Annakirche und dann noch wiederholt, zuletzt in Padua, tätig gewesen. Außerdem schuf er einen St. Antonius für Erlangen, eine Madonna mit Heiligen für die Kirche zu Rixheim, zwei Flügelaltäre für Neuwied, einen hl. Kreuzweg, eine Reihe von Bildern für die Spitalkirche zu Straßburg i. Els. (Abb. S. 179 unten), für die Magdalenenkirche daselbst einen Flügelaltar — beim Brande des Gotteshauses ist dieser leider mit zugrunde gegangen (Abb. S. 180). Größere dekorative Aufgaben löste Kau bei der Wiederherstellung der Kirche von Brixen im Tal und bei der Ausmalung der katholischen Kirche zu Anklam. Jedes Werk von Bedeutung, welches Kau ausführt, entsteht auf Grund eingehendster Studien und Vor-



GEORG KAU ANSICHT AUS TORBOLE
Bleistiftstudie v. J. 1904. — Text S. 178



GEORG KAU — MARIÄ VERKÜNDIGUNG
Ölgemälde, im Besitz des Künstlers. Gem. 1912

Die kleinen Schwarz-Weiß-Werke sind keineswegs von dem sie begleitenden Texte abhängig, sondern stehen selbständig neben ihm, und gewähren schon für sich allein künstlerisches Genüge, wie es auch bei den buchschmückenden Bildschöpfungen älterer maßgeblicher Künstler stets der Fall gewesen ist. Mit Vorliebe widmet sich unser Maler dem Studium von Landschaften und Architekturen. Viele dieser Beobachtungen hat er in Bleistiftskizzen festgehalten; sie beweisen bei aller Großzügigkeit der Auffassung doch auch eine erfreuliche Sorgfalt in der Wiedergabe der Einzelheiten, und vernachlässigen so über der Freude an der Technik den Gegenstand nicht. Der Süden hat Kau dabei vielerlei Anregung gegeben; man sieht Gebäudegruppen aus Torbole, Nagò, Padua, auch Felsen- und Baumstudien aus den gleichen Gegenden (Abb. S. 176, 177 u. 192). Ein Blatt mit zwei alten Ölbäumen sei als besonders fein erwähnt. Zu Kaus Liebhabereien gehört auch, die Landschaft mittels Ausblickes aus einem Interieur zu zeigen, wodurch sie eine kraftvoll abstechende Einrahmung erhält und in ihrer Wirkung gesteigert wird. Als Beispiel nenne ich die neuerdings entstandene Studie einer alten Schmiede, gegen deren dunkle Töne das Grün draußen besonders schön kontrastiert; fein gelungen ist dabei das Lichtspiel auf der offenen Tür (Abb. S. 189). Eine Reihe von Interieurs bot sich für Kau vor kurzem in der Kirche, dem Kloster und Schlosse zu Höglwörth. Das hier gezeigte Zimmer mit dem mächtigen runden Tisch und dem Blick ins Freie, und das Innere der Rokoko-Kirche sind überaus feintönige Werke (Abb. S. 188 und 191). Sie mögen als Beispiele für eine besonders interessante Seite der Kauschen Kunst dienen. — Seine hauptsächliche Tätigkeit aber gilt der kirchlichen Malerei. Zu den vorher erwähnten Stücken und den noch zu besprechenden Ludwigshafener Arbeiten gesellt sich neuerdings ein hl. Kreuzweg; fertig sind davon die erste und die letzte Station (Abb. S. 186 und 187). Der Vortrag bei der Pilatusszene ist lebhaft, dabei die Hauptsache aufs knappste beschränkt, die Figur des stehenden Heilandes von großer Schlichtheit, im Ausdrucke des Antlitzes die Gottmenschlichkeit schön durchgeführt, das Gewand mit den wenigen, glatt niederfließenden Falten monumental stilisiert. Die letzte Station zeigt die neue Auffassung, daß Jesus bereits in der Grabkammer aufgebahrt ist, die Freunde des Heilandes sich zurückgezogen haben — man sieht sie an und



GEORG KAU — MÄDCHEN MIT KERZE
Ölstudie v. J. 1911. — Text S. 177



GEORG KAU — ANBETUNG DER KÖNIGE

Wandbild in Ludwigshafen. Gemalt 1911. — Text S. 180

GEORG KAU — AUFERWECKUNG DES JÜNGLINGS ZU NAIM

Wandbild für die Spitalkirche in Straßburg, gemalt 1909. — Text S. 177



GEORG KAU DIE HL. JOACHIM UND ANNA
Altarbilder (Öl) für die Magdalenenkirche in Straßburg. — Text S. 177

vor der Tür — und der Mutter Gelegenheit geben noch einige Augenblicke allein bei dem Leichnam zu verweilen. Die Farbenstimmung und die Auffassung der beiden Hauptfiguren ist feierlich und ergreifend. Die Ausführung der Kreuzwegbilder ist in Wachsfarben beabsichtigt, welche den Bildern etwas Stilles und Ruhiges geben. Für einige der andern Stationen liegen bis jetzt nur erste Skizzen vor; sie zeigen gleichfalls Reichtum an Nuancen und Gedanken. — Ein ebenfalls ganz neues Kausches Werk ist die Darstellung Christi mit den Jüngern zu Emmaus. Von den früheren Arbeiten sei nur noch der 1910 entstandene preisgekrönte, aber nicht ausgeführte Konkurrenzentwurf für die Ausmalung der Kirche von Pfersee bei Augsburg erwähnt. Für Kaus dekoratives Talent hilft er vorzügliches Zeugnis ablegen (Abb. S. 181 und 183). In erster Linie tun dies aber seine Malereien in der Dreifaltigkeitskirche zu Ludwigshafen, welcher wir uns nunmehr wieder zuwenden.

Als Kau vor drei Jahren den Auftrag erhielt, dies Gotteshaus mit Wandmalereien zu schmücken, sah er sich vor eine Aufgabe gestellt, welche sehr individuelle Anforderungen erhob. Die großen Wandflächen lagen nicht in üblicher Regelmäßigkeit, waren im Langhause überdies mittels eines horizontal durchlaufenden, mattfarbigen Frieses in eine obere und eine untere Partie zerschnitten; die Beleuchtungsverhältnisse waren ungünstig, die Farben der Chor- wie besonders der Langhausfenster verlangten Berücksichtigung und beeinflußten vorweg das Kolorit der künftigen Ausschmückung. Zweierlei war möglich und berechtigt: entweder eine sanfte, zarte Farbengebung, die mit derjenigen der Langhausfenster zusammenging, oder eine durchaus abstechende in starken Tönen, welche die Ergänzung und gleichzeitig den erwünschten Kontrast zu jenen bildeten. Mit richtigem künstlerischem Takte hat Kau das volltönige Kolorit gewählt. Das Innenbild der Kirche ist dadurch vor Eintönigkeit bewahrt worden. Machen die Kauschen Malereien schon hierdurch den Kirchenraum interessant, so gelingt ihnen dies in erhöhtem Maße durch ihre geschickte Verteilung. Sie beruht auf der feinen Absicht, nicht alles auf einmal vor Augen zu führen, sondern gerade die bedeutendsten Teile gewissermaßen vom Beschauer entdecken zu lassen.

Infolgedessen sieht der Besucher der Kirche zunächst nach seinem Eintritte nur die dekorative Ausmalung des Apsissockels im Hauptchore. Die Fläche ist von einem mild-roten Teppich mit Musterung stilisierter Hirsche gedeckt, oben sieht man die friesartig angeordneten Halbfiguren anbetender Engel. Ähnlich ist die Sockelbemalung im Seitenchörlein, nur daß der Teppich hier eine blaugrüne Färbung hat. Schauen wir uns im Hauptchore um, so sehen wir rechts über der Sakristeitür eine große Darstellung der Anbetung der Weisen (Abb. S. 179). Maria sitzt auf einem steinernen Throne, wirkungsvoll hebt sich ihre weiße Gestalt von einem roten Dorsale ab, neben ihr steht St. Joseph, gelb gekleidet; die



GEORG KAU BEMALUNG VON APSI UND CHORWAND

Entwurf für den Wettbewerb Pfersee. Erster Geldpreis. Gemalt 1910. — Text S. 180

drei Weisen, imposante Erscheinungen, und ihr durch wenige Figuren angedeutetes reiches Gefolge geben mit ihren prächtigen Gewändern in blauen, roten, goldigen und anderen Tönen dem Bilde einen vollen und ruhigen Farbenzusammenklang; die Gestalten sind edel und vornehm gezeichnet. — An der angrenzenden Stirnwand des rechten Seitenschiffes befindet sich die Darstellung, wie St. Joseph durch Papst Leo XIII. als Schutzpatron der Kirche

proklamiert wird. Eindrucksvoll ist die bildnisähnliche Gestalt des Papstes, trefflich auch die Charakterisierung der unten sitzenden Theologen und des Volkes. Als bedeutsamer Hintergrund dient der Dom St. Peters. Oben erblickt man den verklärten Heiligen im Himmel, umgeben von Wolken und Sternen. — Neben dem Chörlein des linken Seitenschiffes hat Kau eine Darstellung des ersten Tempelganges Mariä geschaffen. Der Tempel ist mittels eines von Säulen eingefaßten Portales nur angedeutet; davor steht der Hohepriester in weißem Gewande. Die vollsaftigen Farben und die innige, dabei doch kraftvolle Schilderung der Personen macht das Bild ungemein erfreulich; ein gut Teil trägt auch der Hintergrund dazu bei, welcher eine rechte und echte alte deutche Stadt zeigt — den Typus einer solchen, denn eine bestimmte ist nicht gemeint (vgl. Abb. S. 190). An der Turmwand dieses Seitenschiffes fand sich Gelegenheit, eine spitzbogige Nische mit einer Malerei zu füllen. Der Künstler wählte dazu die Darstellung der Maris stella. Als eine Erscheinung von wahrer Erhabenheit schwebt die Himmelskönigin auf dem Halbmonde über den Wassern, rot ist ihr Kleid und blau der Mantel, tief goldig leuchtet der Nimbus, den der Sternenkranz umstrahlt. Die Färbung ist dunkel und schwer, belebend wirkt ein Streifen Abendrot. Wendet man sich wieder zum gegenüberliegenden Seitenschiffe, so wird unterhalb des Orgelchores der Blick gefesselt durch das Gemälde einer Pietà. Auch hier sind ähnliche tiefe Farbtöne angeschlagen, besonders in dem dunkelblauen Mantel Mariä, ihrem roten Untergewande und der Landschaft, welche im schon dämmernden Nebel liegt, während noch ein Rest goldroten Abendlichtes am Horizonte verglimmt. Starken Kontrast schafft der mit weißem Hüftentuche umgürtete Körper Christi. Sehr tüchtig ist der Akt, wie denn die Zeichnung bei Kau überhaupt hervorragend ausgebildet ist. Was aber dem Bilde seine schönste Wirkung gibt und die Beachtung aller Kirchenbesucher sichert, das ist die ergreifende Schilderung des seelischen Gehaltes dieser Szene, welche von jeher in bildender Kunst und Dichtung größte Volkstümlichkeit genossen hat. Die Pietà ist auf Leinwand gemalt, während die übrigen Kauschen Gemälde unmittelbar auf die Wand aufgetragen sind. Vor der Pietà steht ein kunstvoll gearbeiteter schmiedeeiserner



GEORG KAU — ANBETENDER ENGEL

Kartonzeichnung von 1908

Leuchterhalter, eine treffliche, in dieser Zeitschrift bereits abgebildete Arbeit der Münchener Firma Frohnsbeck. — Der Pietà unmittelbar benachbart ist die große Schilderung des Weltgerichtes (Abb. S. 184 und III. Sonderbeilage nach S. 184). Das gewaltige Gemälde ist so angebracht, daß es den Blick auf sich ziehen muß, wenn man durch das rechte Seitenschiff die Kirche verläßt. Dann schwebt es in der Höhe über den Häuptern, die sich unwillkürlich heben, und gibt seine erschütternde Mahnung den Scheidenden mit auf den Weg. Die in den großen Spitzbogen der Stirnwand komponierte Darstellung besteht dem Gegenstande entsprechend aus zwei Hauptteilen. Der untere zeigt den Vorgang der Auferstehung der Toten, welche alsbald in die Gruppen der Auserwählten und der Verdammten sich sondern. Eine größere Menge von Aktgestalten ist hier vereinigt, was befremdlich scheinen könnte, doch hat der Künstler mit großem Geschick verstanden, dem Eindrucke seiner Figuren alles zu nehmen, was auch nur entfernt Anstoß erregen könnte; schon die weite Entfernung vom Beschauer hilft dazu, besonders aber die Leichenfarbe der Personen, zumal endlich die Anbringung einer noch im Übergange vom Skelett zum lebenden Menschen befindlichen Figur ganz im Vordergrunde. Die Zeichnung ist durchweg vorzüglich, auch schwierige Verkürzungen sind bestens gelungen, die Charakteristik ist scharf und vielseitig. Schönheit und Häßlichkeit, Tugend und mannigfaches Laster bilden packende Gegensätze. Die obere Gruppe zeigt rot gekleidete Engel, welche Posaunen erschallen lassen, darüber Jesus auf der Weltkugel. Im Zorne springt er auf, während doch sein Grimm bereits sich sänftigt durch die Fürbitte Mariä und Johannis des Täufers. Erstere stehend, letzterer knieend bilden mit der Figur des Weltrichters zusammen eine monumentale Gruppe, der vielleicht größere Leichtigkeit der Farbe zu wünschen gewesen wäre. Sie hebt sich nicht ohne eine gewisse Schärfe sowohl gegen die untere Partie des Bildes, wie gegen die unmittelbar benachbarte ab. Hier sieht man Scharen von Heiligen in ganz luftigen Tönen; etwas kräftiger treten zwei hellrot gekleidete Gestalten hervor, welche die Dornenkrone und das Kreuz herbeibringen. Den Hintergrund bildet der in goldigem Gelb leuchtende Himmel. Kau hat mit diesem Gemälde des Letzten Gerichtes seiner Begabung als Charakterschilderer wie als Meister der Raumdekoration vorzügliches Zeugnis ausgestellt. — Ganz besonders nach letzterer Seite hin kommen auch seine Figuren der Hl. vierzehn Nothelfer in Betracht. Infolge der Einbeziehung des Turmes in das Kircheninnere hat das linke Seitenschiff scheinbar nur drei Gewölbejoche, oder richtig gesagt, es besitzt nur drei offene Wandflächen zwischen den Fenstern, während das rechte deren vier hat. Über diesen sieben vereinigen sich und enden die Rippen der Gewölbe in Bündeln, die von je einer Konsole gestützt werden. Indem Kau nun unter jedem dieser Endpunkte ein Paar der hl. Nothelfer darstellte, gab er der Konstruktion den Schein einer noch größeren



GEORG KAU WETTBEWERB PFERSEE
Farbiges Detail zu Abbildung S. 181. Gemalt 1910



G. KAU, FARBENSKIZZE V. J. 1913 ZUM JÜNGSTEN GERICHT IN KAISERSLAUTERN
Text S. 183



Gemalt 1913,
Text S. 182 f.

GEORG KAU
JÜNGSTES GERICHT IN KAISERS-
LAUTERN (OBERER TEIL, KARTON)



Festigkeit und belebte gleichzeitig die großen Wandflächen in erfreulicher und sinnvoller Art. Das Terrain ist bei sämtlichen Gruppen nur als schmaler Sockel angedeutet, welcher die Figuren trägt, so daß diese gegen den weißen Fond des Wandputzes stehen. Die Farben kommen auf die Art kräftig zur Geltung; sie sind durchweg so gewählt, daß sie als charaktervolle Gegensätze wirken, und dabei sich zu vollen Harmonien ergänzen. Die Auffassung der Personen ist mannigfaltig, naturwahr, feierlich, und entspricht dem Empfinden des Volkes. — Endlich darf die von Kau gemalte kraftvolle Figur des .Täufers St. Johannes nicht unerwähnt bleiben. Er hat sie neben der Tür der Taufkapelle angebracht. Es ist ein feiner Gedanke, daß er den Heiligen mit der erhobenen rechten Hand auf diese Tür und gleichzeitig auch auf die jenseits davon beginnende Reihe der Stationen des hl. Kreuzweges hindeuten läßt.



GEORG KAU
STUDIE ZUM CHRISTUSKOPF DES JÜNGSTEN GERICHTES
Vgl. III. Sonderbeilage und S. 184

Diese Stationen sind Schnitzwerke des Münchener Bildhauers Professor Georg Busch. Abgeklärt und einfach in der Komposition, lassen sie die in ihnen liegende religiöse Empfindung stark zum Ausdrucke kommen. Ungemein glücklich sind die Gegensätze zwischen den Vertretern des guten und bösen Prinzips, zwischen dem verblendeten Hasse der Juden und der ahnungsvollen Ruhe der Vertreter des Römertums herausgearbeitet; herrlich kommt der Charakter Christi zur Geltung in seiner Opferwilligkeit und Majestät, welche über den irdischen Schmerz triumphiert. Die Wirkung der schönen, an neuen Einzelzügen reichen Gruppen wird durch die Feinheit der Polychromierung gehoben. Busch hat sich für zarte weiche Farben entschieden, deren Stimmung mit derjenigen der Langhausfenster zusammengeht. Dasselbe tut seine Herz Jesu-Statue — gleichfalls eine bemalte Schnitzfigur. Sie zeichnet sich durch schönen Linienfluß und durch hohe Ruhe aus, welche besonders im Ausdrucke des ernsten, von jeder Empfindelei freien, fast herben Antlitzes waltet. So steht die Figur mit erbarmend ausgebreiteten Armen an dem Pfeiler, welcher den Haupt- vom Seitenchor trennt und ist recht eigentlich der Mittelpunkt dieses Kircheninnern, welches hierbei als Sinnbild der Kirche im allgemeinen aufzufassen ist. Der erhabene Gedanke würde bei etwas größerem Maßstabe der Statue noch gewaltiger zum Ausdrucke kommen. Der Sockel der Herz Jesu-Figur ist mit eucharistischen Symbolen in zartem Relief geschmückt. — So ist die Ludwigshafener Kirche zur Allerhl. Dreifaltigkeit die Heimstätte einer großen Reihe von ausgezeichneten Denkmälern moderner christlicher Malerei und Plastik geworden; ein Beispiel feinsinniger Raumausschmückung, welches wegen seiner Vorbildlichkeit diese etwas eingehendere Besprechung rechtfertigen dürfte. Dr. O. Doering-Dachau



GEORG KAU AKTSTUDIEN
Zum Jüngsten Gericht in Ludwigshafen. Vgl. S. 184 unten



GEORG KAU — I. KREUZWEGSTATION

Für eine rheinische Kirche. Wachsfarben; gem. 1913. — Text S. 180

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Für das Jahr 1914 wurden folgende Künstler als Juroren gewählt. Die Architekten Baumann Franz und Prof. Fuchsenberger Fritz; — die Bildhauer Hemmesdorfer Hans und Sand C. Ludwig; die Maler Prof. Martin v. Feuerstein und Hofstötter Franz. Als Ersatzmänner wurden gewählt: die Architekten Schurr Hans und Rupert v. Miller; — die Bildhauer Buscher Thomas und Kraus Valentin; die Maler Prof. Schleibner Kaspar und Reiter Franz. Herr Professor Martin von Feuerstein kann wegen Überbürdung mit anderen Pflichten die Wahl nicht annehmen und tritt an seine Stelle Herr Professor Kaspar Schleibner, und für diesen wird Herr Professor Matthäus Schiestl als Ersatzmann fungieren.

Von zwei Seiten waren Wahlvorschläge eingereicht worden (§ 14 der Satzungen).

DREI WETTBEWERBE FÜR MALER.

I. AUSSCHREIBEN

eines Wettbewerbs für ein Deckengemälde im Schiffe der katholischen Pfarrkirche zu Blieskastel (Pfalz).

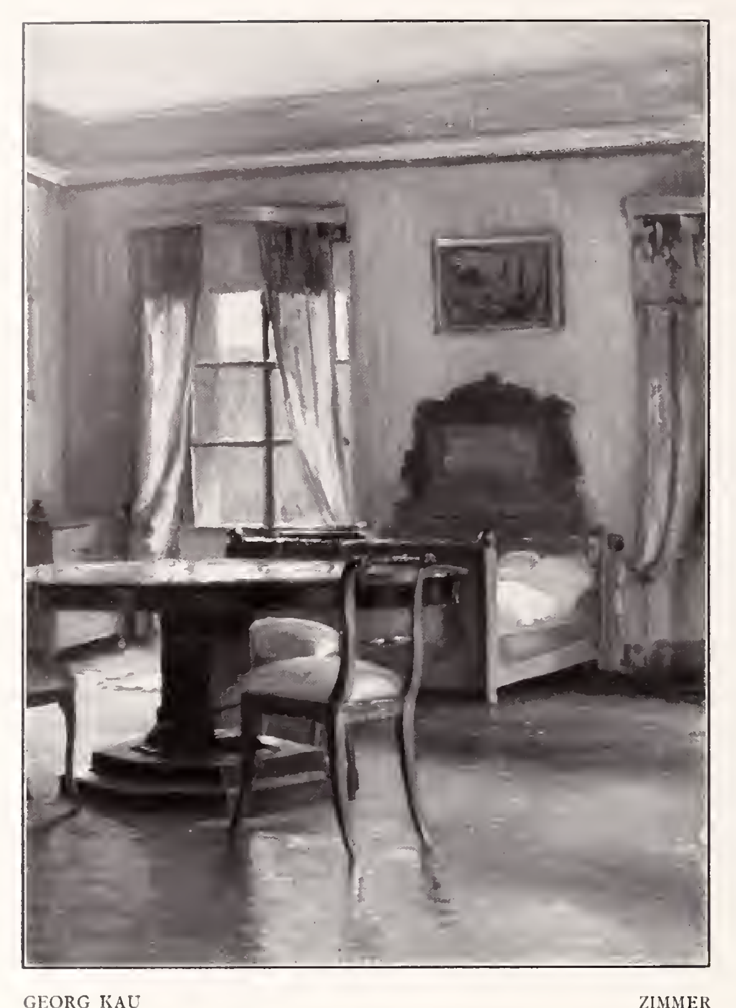
Zur Erlangung von Entwürfen für ein ca. 17 m langes und ca. 8 m breites Deckengemälde im Schiffe der katholischen Pfarrkirche zu Blieskastel wird hiermit ein Wettbewerb unter den in Bayern lebenden Künstlern eröffnet mit nachstehenden Bestimmungen: 1. Als Thema des Deckengemäldes ist bestimmt eine Darstellung der Stellen im Matthäus-Evangelium Kap. 24, Vers 30 und 31: »Und dann wird das Zeichen des Menschensohnes am Himmel erscheinen. Und dann werden alle Geschlechter der Erde wehklagen und sie werden den Menschensohn kommen sehen in den Wolken des Himmels mit großer Kraft und Herrlichkeit. Und er wird seine Engel mit der Posaune senden, mit großem Schalle: und sie werden seine Auserwählten von den vier Winden, von einem Ende des Himmels bis zum andern, zusammenbringen.« 2. Die Ausführung des Deckengemäldes ist in Caseïn oder Tempera gedacht. Die Verwendung der Fresko-Technik ist nicht ausgeschlossen. 3. Die Kirchenverwaltung Blieskastel wird jedem Bewerber auf Ansuchen eine zeichnerische, rot eingeränderte Darstellung der zu bemalenden Deckenfläche, einen Längsschnitt



GEORG KAU XIV. KREUZWEGSTATION

Für eine rheinische Kirche. Wachsfarbe; gem. 1913. — Text S. 180

des Schiffes der Kirche und eine photographische Ansicht des Äußern der Kirche zugehen lassen. Es wird empfohlen, die Kirche zu besichtigen. 4. Für die Ausführung des Deckengemäldes steht aus dem staatlichen Kunstfonds eine Summe von 12000 M. zur Verfügung, über die hinaus dem ausführenden Künstler eine Entschädigung nicht gewährt wird. 5. Die erforderlichen Gerüste werden von der Kirchenverwaltung Blieskastel gestellt; die gewöhnlichen Maurerarbeiten werden von dieser Kirchenverwaltung bestritten. Im Falle der Ausführung des Deckengemäldes in Fresko hat der Künstler die Kosten des Fresko-Untergrundes selbst zu tragen. 6. Die an dem Wettbewerb teilnehmenden Künstler haben eine farbige Skizze im Maßstabe 1 : 10 und das gemalte Detail einer halben Figur in natürlicher Größe einzusenden. Die mit einem Kennwort versehenen Entwürfe, denen ein das gleiche Kennwort tragender, den Namen des Verfassers enthaltender verschlossener Umschlag beizufügen ist, müssen bis spätestens 1. April 1914, abends 6 Uhr, im Studiengebäude des Bayerischen Nationalmuseums in München, Prinzregentenstraße Nr. 3, abgeliefert werden. Die Ein- und Rücksendung der Entwürfe erfolgt auf Kosten und Gefahr der Bewerber. 7. Das Preisgericht, das die einlaufenden Arbeiten zu prüfen und über die Ergebnisse des Wettbewerbs gutachtlichen Beschluß zu fassen hat, besteht aus den von Staatsregierung ernannten Mitgliedern: Akademieprofessor Martin von Feuerstein, Maler Professor Albert von Keller, Konservator Professor Alois Müller, Architekt Hofoberbaurat Eugen Drollinger, Domkapitular Lorenz Gallinger, sämtliche in München, und aus dem von der Kirchenverwaltung Blieskastel bestimmten Mitglied Geistlichen Rat Pfarrer Adam Langhauser in Blieskastel. Als Ersatzmänner im Preisgericht sind aufgestellt: Akademieprofessor Gabriel von Hackl und Architekt Professor der Technischen Hochschule Heinrich Freiherr von Schmidt in München. Im Falle der Verhinderung oder des Ausscheidens des einen oder anderen Ersatzmannes bleibt die Bestellung von weiteren Ersatzmännern vorbehalten. 8. Für Geldpreise steht ein Betrag von 800 M. zur Verfügung. Das Preisgericht hat nach Maßgabe der Qualität der eingelaufenen Entwürfe gutachtlich darüber zu beschließen, in welchem Maße und in welcher Weise diese Summe verteilt werden soll. Der zur Ausführung vorgeschlagene Entwurf ist von der Zuerkennung eines Geldpreises ausgeschlossen. 9. Das Programm für den Wettbewerb ist verbindlich, soweit es nicht ausdrücklich dem Ermessen der Bewerber freien Spielraum läßt. Wesentliche Verstöße gegen verbindliche Bestimmungen des Programms haben die Ausschließung der treffenden Entwürfe von dem Wettbewerb zur Folge. Darüber, ob ein wesentlicher Verstoß vorliegt, beschließt endgültig das Preisgericht. 10. Etwaige Anregungen auf Abänderungen des Programmes wären binnen 14 Tagen nach Erlaß dieses



GEORG KAU — ZIMMER
Ölstudie, gem. 1913. — Text S. 178

Ausschreibens beim Kgl. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten einzureichen und entsprechend zu begründen. Über solche Anregungen wird das Preisgericht alsbald nach Ablauf der Frist beschließen. 11. Die endgültige Entscheidung über den Wettbewerb wird das K. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten herbeiführen, das insbesondere auch berechtigt ist, an dem vom Preisgerichte zur Ausführung begutachteten Entwurfe Abänderungen zu verlangen oder für die Art der Ausführung besondere Bedingungen zu stellen. 12. Der für die Ausführung bestimmte Entwurf wird Eigentum des Staates. Im übrigen bleiben die eingelieferten Arbeiten Eigentum ihrer Urheber.

II. AUSSCHREIBEN

eines Wettbewerbs für ein Altargemälde am Hochaltar der neuen katholischen Pfarrkirche in Griesbach (Rottal, Niederbayern).

Zur Erlangung von Entwürfen für ein zirka 4,40 m hohes und 2,40 m breites Altargemälde am Hochaltar der neuen katholischen Pfarrkirche in Griesbach wird hiermit ein Wettbewerb unter den in Bayern lebenden Künstlern eröffnet unter nachstehenden Bestimmungen: 1. Dem Gemälde ist als Thema die Geburt Christi zugrunde zu legen. In der Darstellung sind Jesus, Maria und Joseph als Hauptpersonen zu behandeln. 2. Die Ausführung des Gemäldes ist in Ölfarbe gedacht. 3. Die Kirchenverwaltung Griesbach wird jedem Bewerber auf Ansuchen eine zeichnerische Ansicht des Hochaltar-Entwurfs mit eingeschriebenen Maßen zugehen lassen. 4. Für die Ausführung des Gemäldes steht aus dem staatlichen Kunstfonds eine Summe von 6000 Mark zur Verfügung, über die hinaus dem ausführenden Künstler eine Entschädigung nicht gewährt wird. 5. Die an dem Wettbewerb teilnehmenden Künstler haben eine farbige Skizze im Maßstab 1 : 5 einzusenden. Die mit einem Kennwort versehenen Entwürfe, denen ein das gleiche Kennwort tragender, den Namen des Verfassers enthaltender verschlossener Umschlag beizufügen ist, müssen bis spätestens 1. April 1914, abends 6 Uhr, im Studiengebäude des Bayerischen Nationalmuseums in München, Prinzregentenstraße Nr. 3, abgeliefert werden. Die Ein- und Rücksendung der Entwürfe erfolgt auf Kosten und Gefahr der Bewerber. 6. Das Preisgericht, das die einlaufenden Arbeiten zu prüfen und über die Ergebnisse des Wettbewerbs gutachtlichen Beschluß zu fassen hat, besteht aus den von der Staatsregierung ernannten Mitgliedern: Akademieprofessor Martin von Feuerstein, Maler Professor Albert von Keller, Konservator Professor Alois Müller, Architekt Hofoberbaurat Eugen Drollinger, Domkapitular Lorenz Gallinger, dann Architekt Professor Franz Rank als Bevollmächtigter der Kirchenverwaltung Griesbach, sämtliche in München. Als Ersatzmänner im Preisgericht sind aufgestellt: Akademieprofessor Gabriel von Hackl und Architekt Professor der Technischen Hochschule Heinrich Freiherr von Schmidt in München. Im Falle der Verhinderung oder des Ausscheidens des einen oder anderen Ersatzmannes bleibt die Bestellung von weiteren Ersatzmännern vorbehalten. 7. Für Geldpreise steht ein Betrag von 400 M. zur Verfügung. Das Preisgericht hat nach Maßgabe der Qualität der eingelaufenen Entwürfe gutachtlich darüber zu beschließen, in welchem Maße und in welcher Weise diese Summe verteilt werden soll. Der zur Ausführung vorgeschlagene Entwurf ist von der Zuerkennung eines Geldpreises ausgeschlossen. 8. Das Programm für den Wettbewerb ist verbindlich, soweit es nicht ausdrücklich dem Ermessen der Bewerber freien Spielraum läßt. Wesentliche Verstöße gegen verbindliche Bestimmungen des Programms haben die Ausschließung der betreffenden Entwürfe von dem Wettbewerbe zur Folge. Darüber, ob ein wesentlicher Verstoß vorliegt, beschließt endgültig das Preisgericht. 9. Etwaige Anregungen auf Abänderung des Programms wären binnen 14 Tagen nach Erlaß dieses Ausschreibens beim Kgl. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten einzureichen und entsprechend zu begründen. Über solche Anregungen wird das Preisgericht nach Ablauf der Frist beschließen. 10. Die endgültige Entscheidung über den Wettbewerb wird das Kgl. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten herbeiführen, das insbesondere auch berechtigt ist, an dem vom Preisgerichte zur Ausführung begutachteten Entwürfe Abänderungen zu verlaegen oder für die Art der Ausführung besondere Bedingungen zu stellen. 11. Der für die Ausführung bestimmte Entwurf wird Eigentum des Staates. Im übrigen bleiben die eingelieferten Arbeiten Eigentum ihrer Urheber. Die Katholische Kirchenver-

waltung. Philipp, Pfarrer. Ostermünchner, Pfleger. Nemmer. Hartl[1]).

III. PROGRAMM

für den Wettbewerb zur Erlangung von Skizzen für die Ausmalung der Kirche und die Erstellung der Stationenbilder für den Neubau der Heiliggeistkirche a. d. Thiersteinerallee in Basel.

Die Vorsteherschaft der Römisch-katholischen Gemeinde Basel eröffnet hiemit zur Erlangung von Skizzen für die Ausmalung der Kirche und die Erstellung der Kreuzwegstationen mit zwei entsprechenden Ergänzungsbildern für die Neubauten der Heiliggeistkirche a. d. Thiersteinerallee in Basel einen öffentlichen Wettbewerb.

I. Bedingungen. — 1. Die Konkurrenzeingaben sind solide verpackt mit einem Kennworte versehen, spätestens bis 16. Mai 1914, abends 6 Uhr, gebührenfrei an den Präsidenten der Römisch katholischen Gemeinde Basel, Hr. Otto Wenger Kissling, Holbeinstraße 67, einzureichen. Die von auswärts eingelieferten Arbeiten gelten als rechtzeitig eingereicht, wenn sie nach dem Aufgabestempel vor dem festgesetzten Termin aufgegeben waren. Jedem Projekt ist ein mit dem gleichen Kennwort versehenes verschlossenes Kuvert beizulegen, das Namen und Adresse des Verfassers enthalten soll. 2. Für die Beurteilung der Konkurrenzeingaben ist ein Preisgericht von fünf Mitgliedern bestellt worden. Dasselbe besteht aus zwei Vertretern des Faches, einem Vertreter der Architekten der Kirche, einem Vertreter der Geistlichkeit und einem Vertreter der Kirchenbaukommission nämlich den Herren: 1. Herr Professor Kunstmaler Fritz Geiges in Freiburg i. Breisg., 2. Herr Robert Strüdel, Kunstmaler und Lehrer an der Allg. Gewerbeschule, Basel, 3. Herr C. A. Meckel, Architekt, Freiburg i. Breisg., 4. Herr Hochw. Jos. Kaefer, Pfarrektor, Basel, 5. Herr Fried. Söll, Bauverwalter, Präs. der Kirchenbaukommission. Die Preisrichter haben das Programm geprüft und gutgeheißen. 3. Zur Prämiierung der 3 bis 4 besten Konkurrenz-Eingaben steht dem Preisgericht eine Summe von Fr. 1500.— zur Verfügung. 4. Sämtliche Konkurrenz-Eingaben werden nach erfolgter Beurteilung und Prämiierung öffentlich ausgestellt. 5. Der von der Vorsteherschaft der Römisch-katholischen Gemeinde Basel zur Ausführung bestimmte Entwurf bleibt Eigentum der Römisch-katholischen Gemeinde Basel; die übrigen Entwürfe werden nach Schluß der Ausstellung, d. h. spätestens innerhalb 4 Wochen nach der Beurteilung den Verfassern kostenfrei zurückgesandt. 6. Bezüglich der Ausführung der Bemalung der Kirche und der Erstellung der Stationenbilder behält sich die ausschreibende Behörde vollständig freie Hand vor und bestimmt dieselbe unter den vom Preisgericht prämiierten Entwürfen den zur Ausführung kommenden Entwurf. 7. Die ausschreibende Behörde behält sich vor, je nach Eingang der Mittel und innerhalb unbestimmtem Zeitpunkt einen Teil, d. h. die Stationenbilder in Arbeit zu geben und soll die Erstellung dieser 14 Stationen- und der zwei Ergänzungsbilder unbedingt dem Verfasser des zur Ausführung bestimmten Entwurfes übertragen werden. Sollten die nötigen Mittel für die Ausmalung der Kirche und des Chores nicht erhältlich sein und diese



GEORG KAU — ALTE DORFSCHMIEDE

Ölstudie, gem. 1913. — Text S. 178

Arbeit überhaupt nicht zur Ausführung gelangen, stehen dem Verfasser des zur Ausführung bestimmten Entwurfes keinerlei Entschädigungsforderungen zu.

II. Arbeitsprogramm. 1. Die Bewerber haben an Hand der ihnen zur Verfügung gestellten Längen- und Querschnitte im Maßstabe 1 : 100 generelle Skizzen für die Ausmalung der Seiten- und des Hochschiffes mit den zugehörigen Deckengewölben wie auch für die Ausmalung der Chorwände und des zugehörigen Deckengewölbes unter spezieller Berücksichtigung der an den Seitenschiffmauern anzubringenden Stationenbilder einzureichen. Die Stationenbilder, einschließlich deren nicht zu breit gehaltenen Rahmen, sollen in Freskomalerei erstellt werden, und müssen die Bilder wie auch die zu projektierende Ausmalung der Kirche, die sich in möglichst einfachen Rahmen halten soll, dem Charakter der Kirche, welch letztere in den Formen des ausgehenden 15. Jahrhunderts erbaut ist, in harmonischer, stimmungsvoller Weise angepaßt werden. Die Umgebung der Altäre und der Stationen ist so zu projektieren, daß die Altäre und die Stationenbilder dominierend wirken. Die Gewölbedecken sollen in der Hauptsache hell bleiben und soll sich die Bemalung mehr nur auf die Gewölbeanfänger (Wandanschlüsse) beschränken. Die Entwürfe für die Stationenbilder sollen als Karton in natürlicher Größe geliefert werden und so ausgeführt sein, wie sich der Künstler dieselben in ihrer Vollendung vorstellt und soll der Entwurf den ersten Fall Jesu unter dem Kreuz darstellen.

[1]) Die zwei vorstehenden Ausschreiben sind uns leider erst kürzlich zugegangen. D. Red.



GEORG KAU — MARIÄ TEMPELGANG
Farbiger Karton zum Wandbild in Ludwigshafen. Gemalt 1911. — Text S. 182

Die Herren Bewerber erhalten zu ihrer weiteren Orientierung betreffend architektonischer Ausführung der Neubauten eine Kopie der Zeichnung der projektierten Altäre wie auch den Festbericht, welcher anläßlich der Einweihung der Kirche zusammengestellt wurde und mit verschiedenen äußeren und inneren architektonischen Details versehen ist. Für die Ausmalung der Kirche und des Chores exklusive Erstellung der Stationenbilder ist ein Betrag von Fr. 15000—20000 vorgesehen, es dürfen jedoch die Kosten von Fr. 20000 nicht überschritten werden. Für die Erstellung der 14 Stationenbilder mit den zwei Stück Ergänzungsbildern ist ein Betrag von ca. Fr. 6000.— in Aussicht genommen einschließlich des vom Ersteller der Bilder auszuführenden erforderlichen Grundputzes. Die Erstellung der nötigen Gerüste für die Ausführung der Stationenbilder und der Ausmalung der Kirche werden von der Bauherrschaft besorgt. Das Abschlagen des vorhandenen Verputzes an den Wandflächen, wo die Stationsbilder angebracht werden sollen, ist ebenfalls Sache der Bauherrschaft.

III. Skizzen und Offerte. — Die Konkurrenten haben folgende Skizzen und Berechnungen einzureichen: 1. Skizzen. 1. Eine Skizze der Bemalung der Seitenschiffwände mit Anordnung der einzufügenden Stationenbilder und Angabe der Bemalung der Gewölbe auf eine Länge von zwei Jochen, im Maßstab 1 : 20. 2. Eine Skizze der Bemalung der Hochschiffwände mit Angabe der Bemalung der Gewölbe auf eine Länge von zwei Jochen, im Maßstab 1 : 20. 3. Eine Skizze für die Bemalung der drei Chorwände und des Chorgewölbes im Maßstab 1 : 20. 4. Einen Entwurf als Karton in natürlicher Größe für ein Stationenbild und zwar soll dasselbe Jesu erster Fall unter dem Kreuze darstellen und soll dasselbe so ausgeführt sein, wie sich der Künstler die Stationenbilder in ihrer Vollendung vorstellt. 5. Ein charakteristisches Detail (Ornament oder dergleichen) der Bemalung im Maßstab 1 : 10. 2. Berechnungen. 1. Eine bindende feste Offerte für die Ausführung der 14 Stück Stationenbilder und der zwei Stück Ergänzungsbilder. 2. Eine bindende Offerte für die Ausmalung des Chores d. h. der Wände und der Gewölbedecke. 3. Eine bindende Offerte für die Ausmalung der Kirche mit sämtlichen Wänden und Gewölben der Seiten- und Hochschiffen und der mit denselben in Verbindung stehenden Vorhallen. 4. Einen möglichst kurz gefaßten Erläuterungsbericht. Als Unterlagen sind erhältlich: ein Erdgeschoßgrundriß M 1 : 100, ein Längenschnitt des Seitenschiffes 1 : 100, ein Längenschnitt des Hochschiffes 1 : 100, ein Querschnitt mit Choransicht 1 : 100, eine Kopie der Gewölbe des Seiten- und Hochschiffes M 1 : 20, eine Kopie des Projektes für den Hoch- und die zwei Seitenaltäre M 1 : 20, ein Festbericht.

DIE SCHWARZ-WEISS-AUSSTELLUNG DER MÜNCHENER SECESSION 1913/14

Von Oscar Gehrig

Einem Zuge der Zeit folgend, hat München in diesem Winter erstmals eine umfassende, fast ausschließliche Schwarz-Weißausstellung in den gesamten Räumen der Secession



GEORG KAU — DES KÜNSTLERS TÖCHTERCHEN
Ölstudie v. J. 1909. — Text S. 177

veranstaltet. Es war dabei auch ein glücklicher Griff, nicht bloß besondere Sparten, sondern eher alle Spielarten der graphischen Künste, so weit sie noch das Erzeugnis der Künstlerhand darstellen, vorzuführen; infolgedessen hat die Schwarz-Weißausstellung auch farbige Zeichnungen, Aquarelle usw. in sich aufgenommen.

Als die Berliner Schwarz-Weißausstellung 1909/1910 eröffnet wurde, da sagte noch Max Liebermann in seiner Vorrede: »Wenn wir trotz des geringen Interesses, welches das Publikum den zeichnenden Künsten entgegenbringt, wiederum eine graphische Ausstellung veranstaltet haben, so hat uns die Überzeugung geleitet, daß die Zeichnung die Grundlage aller bildenden Kunst ist. Von hier aus muß die Pflege beginnen.« Diese Worte treffen heute, nach so wenigen Jahren, schon nicht mehr ganz zu; denn das Interesse an der Graphik ist, nachdem von seiten der Künstlerschaft und auch des Kunstmarktes seit über einem Jahrzehnte energische Vorbereitungen getroffen worden sind, stetig und merklich gestiegen. Die »kleinen« Sammler sind in weiten Kreisen nunmehr schon zu finden; und das ist sicherlich gut so. Man kann sich mit guter Originalgraphik kleine Besitztümer schaffen, die genug Reize intimer Art an sich tragen. Freilich wendet sich ein großer Teil des Interesses auch älterer Graphik zu, und auf diese Blätter sind die Sammler jeder Gattung natürlich von jeher stolz gewesen; aber es macht trotzdem Freude, zu sehen, wie sich das Moderne neben dem Alten behauptet. Wer heute eine Schwarz-Weißausstellung besichtigt, kann sich davon wohl überzeugen; wer mit der Zeit geht und in ihr steht, wird die Grenzen, die auch auf diesem Gebiete zu ziehen sind, nicht überschreiten.



GEORG KAU KIRCHENINNERES
Ölstudie, gem. 1913. — *Text S. 178*

Noch einiges Prinzipielle. Fraglos sind die graphischen Künste neben der Architektur und dem Kunstgewerbe am ehesten dazu berufen, kulturelle Wirkungen im Sinne der Erziehung zum Geschmack und künstlerischen Verständnis hervorzubringen. Freilich, wer Graphik ausschließlich und in großer Menge sehen und wirklich auch verstehen will, der muß ein feines Auge, manchmal auch schon ein geübtes, besitzen, muß imstande sein, den innersten künstlerischen Regungen, dem absolut Gegebenen verständnisinnig zu folgen. Hier scheint ein Gegensatz zu bestehen. Gehen wir aber vom Tatsächlichen aus, von dem, was uns das Leben selber zeigt, so läßt sich nicht leugnen, daß in vielen Einzelfällen beispielsweise die Lithographie, zumal die farbige heute, im Bunde mit dem Holzschnitt und auch der Radierung, die aber meist schon wieder künstlerisch absoluter gewertet werden will, viel Ersprießliches gewirkt hat, sei es als Bild an der Wand oder als Blatt in der Mappe. Der älteren Zeit gegenüber nun hat in unserer Zeit die reine Zeichnung, sei es in Stift, Kohle oder Feder, große Bedeutung erlangt, ja sie hat mindestens den gleichen Bildwert schon erlangt wie ihre graphischen Schwestern; in dem unmittelbaren Originalcharakter übersteigt sie diesen schlechthin. Man hat eingesehen, daß echte wahre, ungetrübte und unverkümmerte Werte in der Graphik sich offen unsern Augen zeigen, am allermeisten in der Zeichnung im weitesten Sinne, in der eigentlichen Radierung, vor allem auch — zum Unterschied vom Kupferstich — in dem Holzschnitt und in der Lithographie. Fast jeder Schaffende kann hier frei, ungehindert, unbeeinflußt gestalten, und sobald er die Technik beherrscht, reizt sie ihn mehr wie in jeder andern Kunstgattung zum frohen Spiel des Stiftes oder Stichels. Nicht nur daß die Technik die Ausdruckskraft oder die Stoßkraft, die Unmittelbarkeit nicht hemmte, in vielen Fällen läßt sie erhöhte Reize miteinspielen. So finden wir bei relativ schlichten Mitteln größte Klarheit, stärksten Ausdruck und fast immer einen Gewinn an Qualität. Wir wollen aber, wohlgesagt, bei all diesen Werturteilen innerhalb unseres gesteckten Grenzgebietes bleiben, nicht die naheliegenden Vergleiche anstellen mit der Malerei, wenn auch feststeht, daß viele Meister — ältere wie neuere — auf graphischem Gebiete ihr Letztes und Höchstes gegeben haben, und wenn uns somit auch ferner viele Künstler als Graphiker höher stehen wie als Maler. Das Zeichnen an sich, ohne daß es sich immer um Studien zu abgerundeten Bildern handelt, macht dem Künstler von heute mindestens ebensoviel Freude als wie die Herstellung eines Gemäldes, in dem er sein Innerstes geben will; die Zeichnung ist sich Selbstzweck geworden, genau wie die Radierung und der Holzschnitt es schon lange sind; somit haben wir heute eine vielverzweigte, geschlossene und in allen Punkten sich selbst bezwekkende Graphik. Und daher die erstaunliche Produktivität, die Notwendigkeit aber auch besonderer, ein Ganzes gebender Ausstellungen, in denen nicht Studien, sondern restlose, in sich fertige Kunstschöpfungen der Öffentlichkeit überantwortet werden. Und man wird heutigentags wieder und gerade bei der Erwägung, ob

Original oder Reproduktion, sich vielfach für die erste Gattung entscheiden, da hier bei gleich mobilem Material oft wenig mehr unterschiedlichem Aufwand d. i. den Ausgaben fraglos größere Werte gegenüberstehen, eben in den Originalen, da wohl niemand den mittelbaren technischen Entstehungsprozeß der vervielfältigenden künstlerischen Graphik als ungünstiges Moment bei der Beurteilung und Wertschätzung zu sehr in Betracht zieht.

Die Münchener Schwarzweiß Ausstellung, deren Beständen wir uns im folgenden zuwenden wollen, ist im ganzen internationalen Charakters, wenn auch das Ausland gegenüber dem Einheimischen nicht stark vertreten ist. Als geschlossene Gruppe treffen wir nur die Franzosen an; eine kleine historische Ausstellung zeigt uns fein ausgewählte Blätter ihrer besten Meister des gesamten 19. Jahrhunderts. Gerade durch ihre Nachbarschaft mit dem modernen Deutschland tritt klar zutage, in wie hohem Maße sie uns halfen bei dem Streben nach Befreiung von der starren, festen Form, indem sie auch bei ihrer zeichnerischen und graphischen Tätigkeit die Natur auf malerisch-farbige Qualitäten hin sahen, verarbeiteten und den Fluß der Linie sowie den farbigen Wert der Fläche an Stelle der allzu körperlichen Konsistenz des Gegenstandes und zeichnerischen Gebundenheit setzten.

(Schluß folgt)



GEORG KAU FELSENPARTIE
Bleistiftstudie v. J. 1901. — Text S. 178

KRÖNUNGSAUSSTELLUNG AACHEN 1915

Anläßlich der 100jährigen Vereinigung der Rheinlande mit der Krone Preußen veranstaltet die Stadt Aachen im Jahre 1915 eine große historische Ausstellung, welche entsprechend der geschichtlichen Bedeutung der Stadt als der Krönungsstätte von 32 deutschen Königen als Krönungsausstellung gedacht ist.

Seine Majestät der Kaiser hat huldvollst geruht, die Schirmherrschaft über die Ausstellung zu übernehmen. Die Krönungsausstellung will alle bildlichen Darstellungen von deutschen Kaiser- und Königskrönungen und alle Monumente und Dokumente, die sich auf Wahl und Krönung der deutschen Könige beziehen, vereinigen. Den Hauptanziehungspunkt werden dabei die ehrwürdigen Krönungsinsignien aus dem Schatze der Hofburg in Wien bilden, welche für die Stadt Aachen in echtem Material nachgebildet werden.

Besonders aber wird eine vollständige Sammlung der Porträts und Bildnisse aller deutschen Könige und Kaiser von Karl dem Großen bis Franz II. zur Ausstellung gelangen, so daß zum erstenmal eine lückenlose Ikonographie aller deutschen Könige und Kaiser gegeben wird.

Mit dieser historischen Schau werden in einer kunsthistorischen Abteilung alle wertvollen Kunstgegenstände aus dem Besitze oder aus Stiftungen deutscher Kaiser, kostbare Miniaturen, Goldschmiedearbeiten, Prunkwaffen und Rüstungen vereinigt werden. Mit dieser großartigen Schausammlung werden eine Reihe von Sonderausstellungen verbunden sein: Sammlung von Kaiser- und Königsurkunden, Siegel und Münzen, Pläne, Abbildungen und Modelle der Kaiserpfalzen, Abbildungen der Wahl- und Krönungsstätten, der Grabstätten und Grabdenkmäler der deutschen Kaiser und Könige.

Als Ort der Ausstellung ist das alte Königshaus, das jetzige Rathaus bestimmt, dessen Krönungssaal als der historische Schauplatz zahlreicher Krönungsfeierlichkeiten besonders geeignet erscheint.

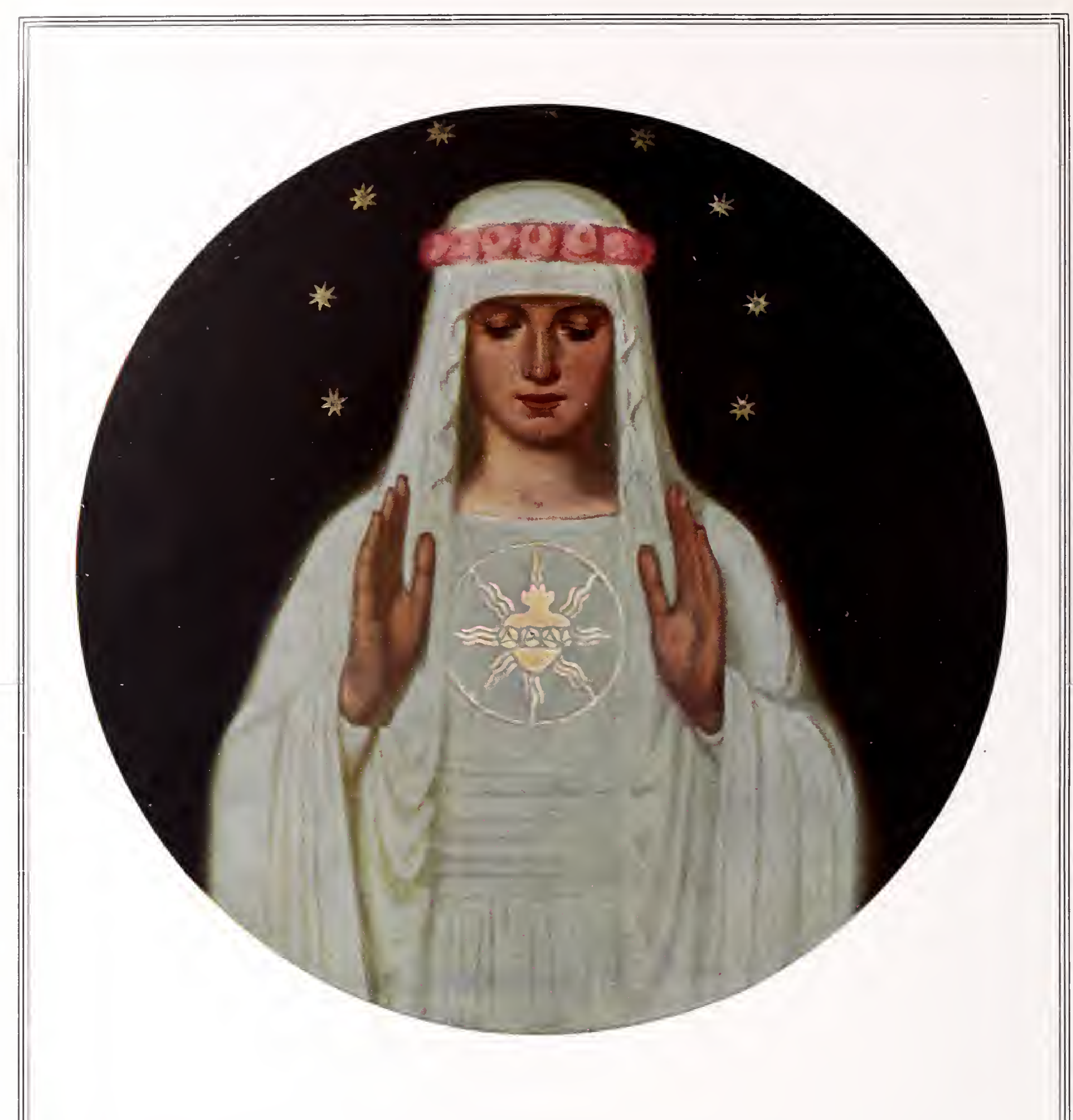
In Anbetracht der wertvollen Denkmäler, welche hier erstmals an einem Ort vereinigt werden, verspricht die Aachener Krönungsausstellung an historischer, kunsthistorischer und nationaler Bedeutung hervorragend zu werden.

Die Leitung der Ausstellung liegt in Händen des Direktors der Städtischen Museen, Dr. H. Schweitzer.

NOCHMAL ENTWÜRFE FÜR EINEN GARTENPAVILLON

In der vorigen Nummer veröffentlichten wir auf S. 158 ff. mehrere Entwürfe für einen Gartenpavillon. Der auf S. 158 unten abgebildete Entwurf trug irrtümlich die Bezeichnung: Max Hartung, während er von Wilhelm Lechner stammt. Um auch die Außenansicht dieses Projektes zu zeigen und den Vergleich desselben mit den übrigen zu erleichtern, reproduzieren wir nun auf S. 29 der Beilage eine Abbildung des Äußern.





HERZ MARIÄ

VON

FRITZ KUNZ

VERLAG DER GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST, G. M. B. H., MÜNCHEN



ALBERT BOSSLET KIRCHE IN RHEINGÖNHEIM
Im Bau begriffen. — *Text Seite 195*

ARCHITEKT ALBERT BOSSLET

Landau i. Pf.

Von Dr. RICH. HOFFMANN, Kgl. Konservator am Generalkonservatorium in München

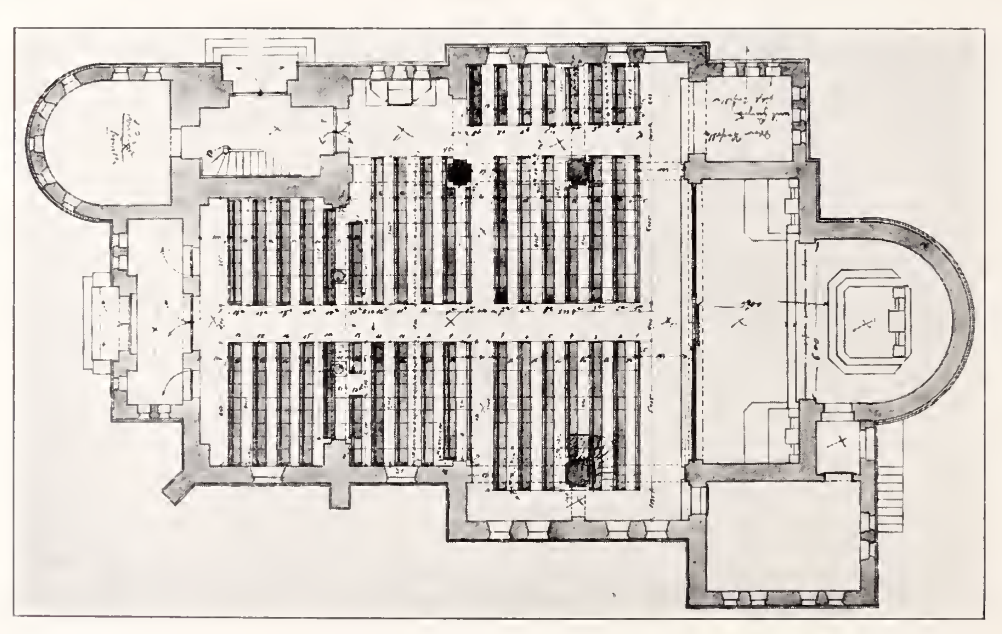
Es ist ein aufrichtiges Bekenntnis, wenn wir sagen, daß erst das Vertiefen in die anfänglich verborgenen Schönheiten an Werken vergangener Kunst — mögen sie nun monumental oder bescheiden sein — die Gegenwartskunst zu neuem Aufschwung erweckte.

Betrachten wir kirchliche oder profane Bauten der neuesten Zeit, so wirken Anlage wie Detaildurchbildung wie eine Art quellfrischen Einschlages, der in die Baukunst gekommen. Wie ganz anders ist der Geist, der erst seit kurzem die Kunst der Gegenwart beherrscht, gegenüber den Ideen, denen kirchliche und profane Architektur viele Dezennien des vergangenen Jahrhunderts hindurch huldigten, beginnend bei jener großen Bauperiode unter der Ägide des kunstsinnigen ersten Ludwig von Bayern. Hier und in der Folgezeit erblickte man das Höchste in dem Wiedererwachen der großen historischen Stile der Vergangenheit. Das schöne Bayerland, voran die bayerische Residenzstadt, wurde beglückt mit herrlichen Bauten kirchlicher und profaner Kunst. Ein Hauch der Begeisterung entfachte die Kunst zu hochidealer Entfaltung. Dieses edle Schwärmen für die Größe der Kunst der Vorzeit sah seine Hauptbefriedigung vor allem in der Nachahmung der großen und schönen Formen, welche das klassische Altertum, das Mittelalter, die Renaissance in ihren Wunderwerken dem staunenden Auge darbieten. Es war ein Schwelgen in den Schönheiten dieser Weltepochen der Kunst. In der kirchlichen wie in der profanen Bautätigkeit trug der Geist der Romantik seine allerdings sich immer mehr abflachenden Wellen bis an das Ende des Jahrhunderts. So sehr wir die große Bautätigkeit unter Ludwig I. als eine Periode edelster Kunstpflege bewundern, umso unbefriedigter stehen wir nach unseren heutigen Anschauungen der darauffolgenden Zeit im allgemeinen wenigstens gegenüber. In der kirchlichen Kunst zumeist ist ohne Zweifel eine Stagnation zu beklagen gewesen. Erst der jüngsten Zeit ist es vorbehalten, mit anderen Augen die Kunst der Vergangenheit sich zu besehen. Die Wertschätzung der alten Kunst nimmt einen größeren Umfang an; mit dem gleichen liebevollen Interessse betrachtet man den bescheidensten Bau auf dem platten Lande wie ein monumentales Denkmal. Eine Schärfung des Blickes für scheinbar untergeordnete und verborgene Schönheiten setzt ein. Eine Fülle von Momenten, an deren hohe, künstle-



ALBERT BOSSLET KATH. KIRCHE ZU INSHEIM

Erbaut 1912—1913 — Text S. 199



ALBERT BOSSLET KATH. KIRCHE ZU INSHEIM

Grundriß. Vgl. Abb. oben u. S. 195



ALBERT BOSSLET KATH. KIRCHE ZU INSHEIM (PFALZ)
Erbaut 1912–1913. Vgl. Abb. S. 194. — Text S. 199.

rische Bedeutung man früher nicht dachte, entzückt uns jetzt beim Vertiefen in Objekte der verschiedensten Geschmacksrichtungen früherer Stilperioden: sicheres, gesundes Formengefühl, verständnisvolles Anpassen an den Zweck, dem der Bau dienen soll, malerische Eingliederung in die nächste Umgebung, treffliche Einfügung in das weitere Landschaftsbild. Die Würdigung vergangener Kunst nach dieser Seite hin verhalf nach langem, bedenklichem Stillstand der Kunst unserer Tage zu frischer, selbständiger Gestaltung.

Architekt Albert Bosslet in Landau in der Pfalz führt uns eine Reihe von Arbeiten vor, die eine stark ausgeprägte Künstlerindividualität verraten. Zunächst eine stattliche Anzahl von Kirchenneubauten.

Die katholische Kirche in Rheingönheim — zurzeit im Bau — vereinigt Kirche und Pfarrhaus in einheitlicher Gebäudegruppe, welche in der im Schaubild dargestellten Lösung ein treffliches Straßenbild ergibt und nach dem obertechnischen Gutachten sowohl in künstlerischer als auch in technischer Hinsicht als eine wohlgelungene Arbeit bezeichnet worden ist (Abb. S. 193). Wohltuend berührt das sichere Abwägen in den Größenverhältnissen: der massive, die Gesamtanlage überragende Turm verbindet sich mit dem hohen Bau des Kirchenschiffes zur machtvollen Hauptgruppe, die innerhalb der sie umgebenden Architekturen beherrschend wirkt. Der Gedanke der baulichen Verbindung von Kirche und Pfarrhaus bietet dem Künstler eine willkommene Gelegenheit zur Schaffung von lauschigen Bauidyllen. Reizvoll ist der über einem Tor sich hinziehende Verbindungstrakt von Kirche und Pfarrhaus; eine anmutige Gliederung bringt der an der Westfassade des Langhauses vorspringende Vorbau mit dem Haupteingang, während eine Art »Paradies« geschickt die monotonen Rückfronten an den Langseiten des Kirchenplatzes verdeckt. Von einfacher, architektonisch gewinnender Wirkung ist die Lösung des Innenraumes. Der tonnengewölbte Hauptraum, der von quertonnig gewölbten, zwischen den eingezogenen Pfeilern angeordneten Nischen



ALBERT BOSSLET KURHAUS LIEBFRAUENBERG DES ST. PAULUSSTIFTES (BERGZABERN)
Süd- und Ostflügel. — Erbaut 1911—1913. — Text S. 201—203

begleitet wird, zieht sich in ruhig-vornehmer Wirkung hin zu den drei halbrunden Altarnischen. Der Backsteinputzbau umfaßt 800 Sitzplätze. Die Gesamtkosten der Anlage mit Pfarrhaus betragen 125000 Mark.

Wieder eine ganz andere Lösung bringt der Kirchenneubau in Ramsen (Abb. S. 198 und 199. Drei andere Abb. sind in der Zeitschrift »Der Pionier«, VI. Jahrgang, Heft 3, veröffentlicht). Sie ist für 1500 Kirchenbesucher hergestellt mit 550 Sitzplätzen. Die Gesamtkosten mit Planierungsarbeiten, Weganlage und Heizungsanlage betragen nur 78500 M. Gegenwärtig wird das Innere der Kirche durch Mittel aus dem Fonds »der Pflege und Förderung der Kunst durch den Staat« aus-



ALBERT BOSSLET GESAMTANSICHT VON LIEBFRAUENBERG (BERGZABERN)
Erbaut 1911—1913. — Text S. 201—203



ALBERT BOSSLET KURHAUS LIEBFRAUENBERG (BERGZABERN)

Ansicht der Kapelle vom Hof. Vgl. Abb. Seite 196



ALBERT BOSSLET KLEINES SPEISEZIMMER

Liebfrauenberg. Vgl. Abb. S. 196 und oben



ALBERT BOSSLET KATH. KIRCHE IN RAMSEN

Seitenansicht. Vgl. Abb. der nächsten Seite

gemalt. Das seit einigen Jahren zu einem beliebten Kurort aufgeblühte Eistaldorf Ramsen ist hübsch in einem von ansehnlichen Höhenzügen umsäumten Tale gelegen. Gegen Norden steigt das Dorfterrain an und auf mäßigen Erhöhungen erheben sich wirkungsvoll gegen den dunklen Hintergrund der Waldberge kontrastierend die beiden Kirchen des Ortes. Eine besonders schöne Lage hat der Kirchenneubau. Er grüßt weit hinein ins liebliche Eistal, hinüber zu der alten Klosterruine Rosenthal, die märchengleich in herrlicher Waldlandschaft schlummert. Er beherrscht nicht bloß das Dorfbild, sondern auch die ganze Tallandschaft. Mit künstlerischer Berechnung sind den weichen Linien der Hügelgegend die Formen des Baues angepaßt, für das Auge sehr wohltuend. Die Geschlossenheit der Baugruppe mit den milden Konturen der Turmkuppel, dem ungezwungenen Ansatz des halbrund schließenden Presbyteriums wie des westlichen Vorbaus an das von steilem Dache überdeckte Langhaus und der Angliederung der Seitenschiffe gibt ein malerisch empfundenes Bild. Eine entschiedene Freiheit und Selbständigkeit im Aufgreifen der Stilformen charakterisieren den Bau als eine Schöpfung der Gegenwartskunst. Mit der ruhigen Formenführung am Äußern steht die schlichte architektonische Lösung des Innenraumes in Einklang. Im Halbrund des Chorraumes erhebt sich der vornehm-schlichte Hochaltar aus weißem und rotem Sandstein mit Marmoreinlagen (Abb. s. Sonderbeil. nach S. 200). Seine Anlage ist als Retabel gedacht, deren Mittelstück zu einer architektonischen Betonung des Tabernakels ansteigt. Der Tabernakelbau selbst ist in seiner klaren Scheidung von Repositorium und eigentlichem Thronos eine den liturgischen Forderungen trefflich gerecht werdende Komposition, wie andererseits eine künstlerisch gute Lösung. Die farbige Kraft des Materials in dem Metall der kupfervergoldeten Türchen des Unterbaues, der in gleichem Material hergestellten, von Bildhauer Bernl in Kaiserslautern modellierten Engel, wie im glänzenden Marmor der Säulen des Baldachins für die Monstranz belebt den sonst in Farbe und Form mehr zurückhaltenden Aufbau des Altares. Die Kupfertreibarbeiten sind von Ziseleur Klöpfer, Lehrer an dem Gewerbemuseum in Kaiserslautern, die Steinmetzarbeiten von Ch. Hocke in Kaiserslautern ausgeführt. Von gleicher gediegener Einfachheit und Würde in der Form sind die übrigen Einrichtungsgegenstände, wie z. B. Taufstein und Beichtstühle.

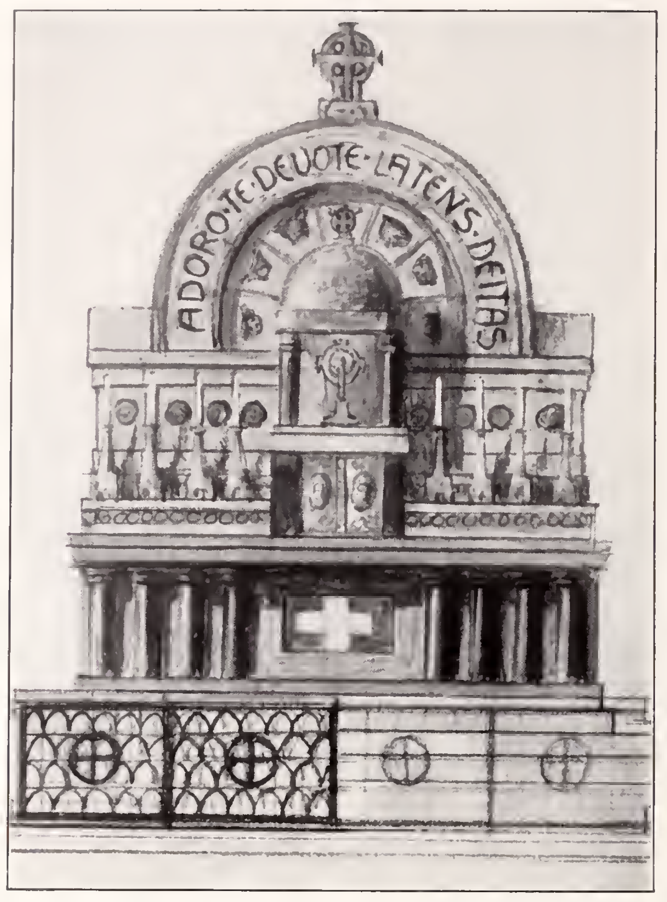


ALBERT BOSSLET KATH. KIRCHE IN RAMSEN

Choransicht. Erbaut 1911—1912. — Text S. 196—198

Der Kirchenneubau St. Josef in Friesenheim-Ludwigshafen (Abb. S. 203) verfolgt wiederum die Idee von Rheingönheim, aber in bedeutend erweitertem Maßstabe, nämlich den Zusammenschluß von Kirche und Pfarrhaus, Kaplanwohnungen, Katechetensaal, Küsterhaus mit Volksbibliothek und Devotionalienladen zu einer einheitlichen Baugruppe. In bezug auf die architektonische Verbindung von Pfarrhof und Kirchenbau ist der gleiche Gedanke zum Ausdruck gekommen. Die Kirche selbst bringt jedoch wieder neue bauliche Motive. Hier ist der Anschluß an vergangene Kunst unverkennbar; trotzdem hat unser Meister es verstanden, daß die Kirche als ein Werk des 20. Jahrhunderts sich behauptet. Der achteckige, massive Turmbau mit seiner lebhaft-silhouettierten Kuppelbekrönung betont im Zusammenhang mit der Lisenengliederung an der steil ansteigenden Dreiecksform der Langhausfassade die vertikale Richtung, wozu die langgezogene Horizontale des Pfarrhauses, der Eingangslösung zur Kirche mit den drei nebeneinander gelegenen Portalen und der rechts an die Kirche sich schließenden Gebäulichkeiten in künstlerisch feinen Gegensatz tritt. Das Projekt Friesenheim stellt sicher das neuzeitlichste Problem von Kirchenbauten in rasch sich entwickelnden Industriestädten dar. Die Vereinigung von so vielen Gebäulichkeiten zu einer Bauanlage und ihre Gruppierung zueinander nach den Bedürfnissen und Wünschen ist geradezu einzigartig. Die Gesamtkosten sind auf ca. 230000 Mark berechnet, wobei die Kirche 2000 Personen Platz bieten wird. Unser Bild stellt die Wirkung der Gesamtbaugruppe von dem Verkehrszentrum aus dar. Im Innern ähnlich wie bei Rheingönheim freier Ausblick nach den drei in Nischen angeordneten Altären. Die Spannweite im Mittelschiff beträgt 17,20 Meter. Mit dem Bau wird alsbald begonnen.

Ein weiterer Neubau ist die Kirche in Insheim (Abb. 194—195). Das Äußere ist charakterisiert durch kraftvollen Aufbau mit dominierendem Turm, aus der Baugruppe herauswachsend. Malerische Gruppierung der Baumassen. Der Bau ist in gelb-weißem Sandstein aus den nahen Steinbrüchen aufgeführt und mit rotem Ziegeldach gedeckt. Er beherrscht auf leichter Anhöhe die ganze Gegend. Das helle und luftige Innere weist neben künstlerisch gelöster Raumwirkung eine Menge von Details auf, die der Meister im Interesse der Liturgie, einer zweckmäßigen Ausübung des Kultus und nicht zum wenigsten auch im Interesse der Kirchendisziplin in geschickter und verständnisvoller Weise



ALBERT BOSSLET HOCHALTAR-ENTWURF
Kath. Kirche in Insheim. — Text unten

schuf. So ist die Kanzel derart angeordnet, daß keine Gläubigen im Rücken des Redners sich befinden. Für eigene Beichtnischen ist gesorgt. Im Kircheninnern ist weiter die Möglichkeit eines Prozessionsumganges vorgesehen. Auf speziellen Wunsch des Bauherrn sind besondere Kapellen geschaffen zur Hebung des Gebetes im stillen Winkel. Der Sandsteinhochaltar mit Marmorsäulen und Einlagen mit kupfervergoldeter Arbeit von Steinbrück in Speyer ist ein Beispiel, wie auch mit sehr geringen Mitteln (2500 M.) eine massive, dauerhafte und zugleich geschmackvolle Arbeit hergestellt werden kann (Abb. oben). Die fachmännische Kritik sprach sich über den Kirchenneubau dahin aus, daß die Kirche ein schönes, deutliches, abgeklärtes Bild eines ländlichen Gotteshauses von individuellem, aber keineswegs gesuchtem Gepräge bietet. Die Gesamtkosten des Rohbaues einschließlich Einfriedigungsmauer und Planierung betragen 68000 M. Die Kirche nimmt ca. 1000 Besucher auf und hat ca. 400 Sitzplätze.

Von Kirchenprojekten ist weiterhin hervorzuheben das aus dem Wettbewerb der D. Ges. f. chr. Kunst hervorgegangene Projekt Wriezen. Wir sehen eine interessante Baugruppe vor uns, die sich an norddeutschen Typus anlehnt. Auch hier wieder Verbindung von Kirche und Pfarrhaus (Abb. S. 201).

Das Dorf Ebernburg, am Fuße der gleichnamigen berühmten Sickinger Burg malerisch gelegen, soll Kirche und Pfarrhaus erhalten und zwar in gotisierendem Charakter mit Rücksicht auf die alte gotische Einrichtung (Abb. S. 202). Bei Ausarbeitung des reizvollen Projektes waren für den Architekten neben besonderen Wünschen des Bauherren vor allem die Bauweise und die Gewohnheiten des anmutigen Nahetales bestimmend.

Ein Gegenstück hierzu dürfte die wirkungsvolle Gruppe der Kirche für die Westpfalz in steiniger Gegend darstellen (Abb. S. 212). Die Ausbildung der westlichen Einganshalle mit Aufgang zur Westempore, die Anfügung von Seitenschiffen, die Angliederung eines querschiffartigen Ausbaues bringen reichste Abwechslung in die Baugruppe, aus der der Turm in seiner so natürlichen Verwachsung mit dem westlichen Langhausbau wirkungsvoll aufsteigt. Der dem Typus der Landschaft trefflich angepaßte Bau gehört mit zu den gelungensten Arbeiten unseres Künstlers.

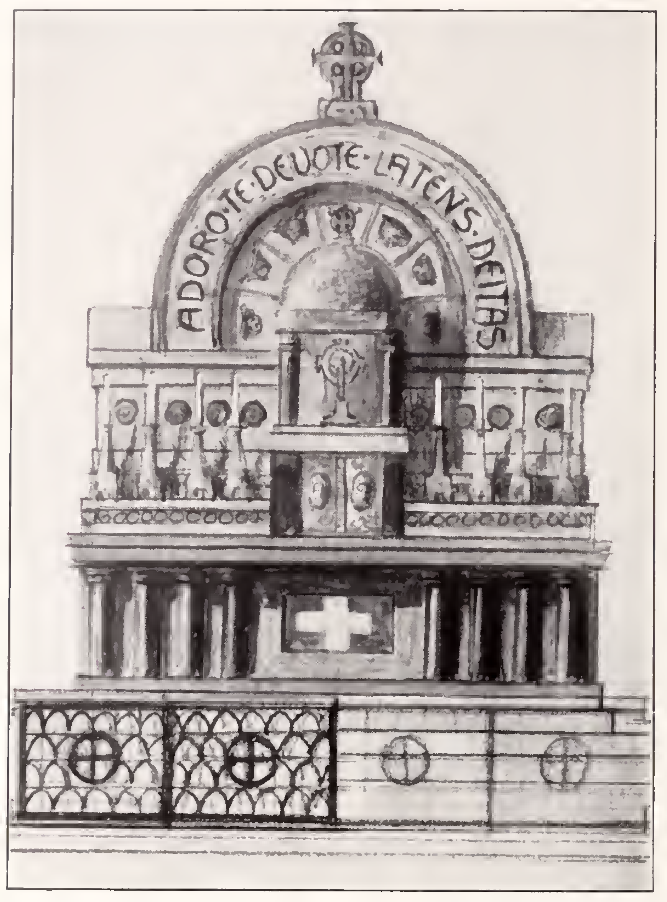
Zu den bisher betrachteten Kirchenbauten, die sich als vollständige Neuschöpfungen repräsentierten, gesellt sich eine ganze Reihe von Gotteshäusern, die unter mehr oder minder umfangreicher Verwendung des alten Bestandes von Architekt Boßlet geschaffen worden sind. So der Kirchenumbau in Mörlheim (Abb. S. 204). Es galt hier den Turmbau unter Verwendung des alten Dachreiters in den Neubau geschickt einzubeziehen. Die Schwierigkeit lag vor allem in dem Übergang von dem breiter angelegten Turmunterbau zu dem schmalen Dachreiterkopf. Die Lösung der Aufgabe ist gut gelungen. Die hübsch im Grün gelegene Kirche bietet ein harmonisch geschlossenes Ganzes.

In dem reizend gelegenen Walddorfe Trippstadt, in schönster Lage des Pfälzer Waldes, soll ein altes Kirchlein erweitert und das viel zu kleine Pfarrhaus vergrößert werden (Abb. S. 205). Diese Aufgabe ist auf dem vor uns in Abbildung liegenden Projekt vorzüglich gelöst worden. Der Künstler ging mit pietätvollster Schonung gegen den alten Bestand



In der kath. Pfarrkirche
o in Ramsen (Pfalz) o

ALBERT BOSSLET
ꝺ HOCHALTAR ꝺ



ALBERT BOSSLET HOCHALTAR-ENTWURF
Kath. Kirche in Insheim. — Text unten

schuf. So ist die Kanzel derart angeordnet, daß keine Gläubigen im Rücken des Redners sich befinden. Für eigene Beichtnischen ist gesorgt. Im Kircheninnern ist weiter die Möglichkeit eines Prozessionsumganges vorgesehen. Auf speziellen Wunsch des Bauherrn sind besondere Kapellen geschaffen zur Hebung des Gebetes im stillen Winkel. Der Sandsteinhochaltar mit Marmorsäulen und Einlagen mit kupfervergoldeter Arbeit von Steinbrück in Speyer ist ein Beispiel, wie auch mit sehr geringen Mitteln (2500 M.) eine massive, dauerhafte und zugleich geschmackvolle Arbeit hergestellt werden kann (Abb. oben). Die fachmännische Kritik sprach sich über den Kirchenneubau dahin aus, daß die Kirche ein schönes, deutliches, abgeklärtes Bild eines ländlichen Gotteshauses von individuellem, aber keineswegs gesuchtem Gepräge bietet. Die Gesamtkosten des Rohbaues einschließlich Einfriedigungsmauer und Planierung betragen 68000 M. Die Kirche nimmt ca. 1000 Besucher auf und hat ca. 400 Sitzplätze.

Von Kirchenprojekten ist weiterhin hervorzuheben das aus dem Wettbewerb der D. Ges. f. chr. Kunst hervorgegangene Projekt Wriezen. Wir sehen eine interessante Baugruppe vor uns, die sich an norddeutschen Typus anlehnt. Auch hier wieder Verbindung von Kirche und Pfarrhaus (Abb. S. 201).

Das Dorf Ebernburg, am Fuße der gleichnamigen berühmten Sickinger Burg malerisch gelegen, soll Kirche und Pfarrhaus erhalten und zwar in gotisierendem Charakter mit Rücksicht auf die alte gotische Einrichtung (Abb. S. 202). Bei Ausarbeitung des reizvollen Projektes waren für den Architekten neben besonderen Wünschen des Bauherren vor allem die Bauweise und die Gewohnheiten des anmutigen Nahetales bestimmend.

Ein Gegenstück hierzu dürfte die wirkungsvolle Gruppe der Kirche für die Westpfalz in steiniger Gegend darstellen (Abb. S. 212). Die Ausbildung der westlichen Einganshalle mit Aufgang zur Westempore, die Anfügung von Seitenschiffen, die Angliederung eines querschiffartigen Ausbaues bringen reichste Abwechslung in die Baugruppe, aus der der Turm in seiner so natürlichen Verwachsung mit dem westlichen Langhausbau wirkungsvoll aufsteigt. Der dem Typus der Landschaft trefflich angepaßte Bau gehört mit zu den gelungensten Arbeiten unseres Künstlers.

Zu den bisher betrachteten Kirchenbauten, die sich als vollständige Neuschöpfungen repräsentierten, gesellt sich eine ganze Reihe von Gotteshäusern, die unter mehr oder minder umfangreicher Verwendung des alten Bestandes von Architekt Boßlet geschaffen worden sind. So der Kirchenumbau in Mörlheim (Abb. S. 204). Es galt hier den Turmbau unter Verwendung des alten Dachreiters in den Neubau geschickt einzubeziehen. Die Schwierigkeit lag vor allem in dem Übergang von dem breiter angelegten Turmunterbau zu dem schmalen Dachreiterkopf. Die Lösung der Aufgabe ist gut gelungen. Die hübsch im Grün gelegene Kirche bietet ein harmonisch geschlossenes Ganzes.

In dem reizend gelegenen Walddorfe Trippstadt, in schönster Lage des Pfälzer Waldes, soll ein altes Kirchlein erweitert und das viel zu kleine Pfarrhaus vergrößert werden (Abb. S. 205). Diese Aufgabe ist auf dem vor uns in Abbildung liegenden Projekt vorzüglich gelöst worden. Der Künstler ging mit pietätvollster Schonung gegen den alten Bestand



In der kath. Pfarrkirche
o in Ramsen (Pfalz) o

ALBERT BOSSLET
HOCHALTAR

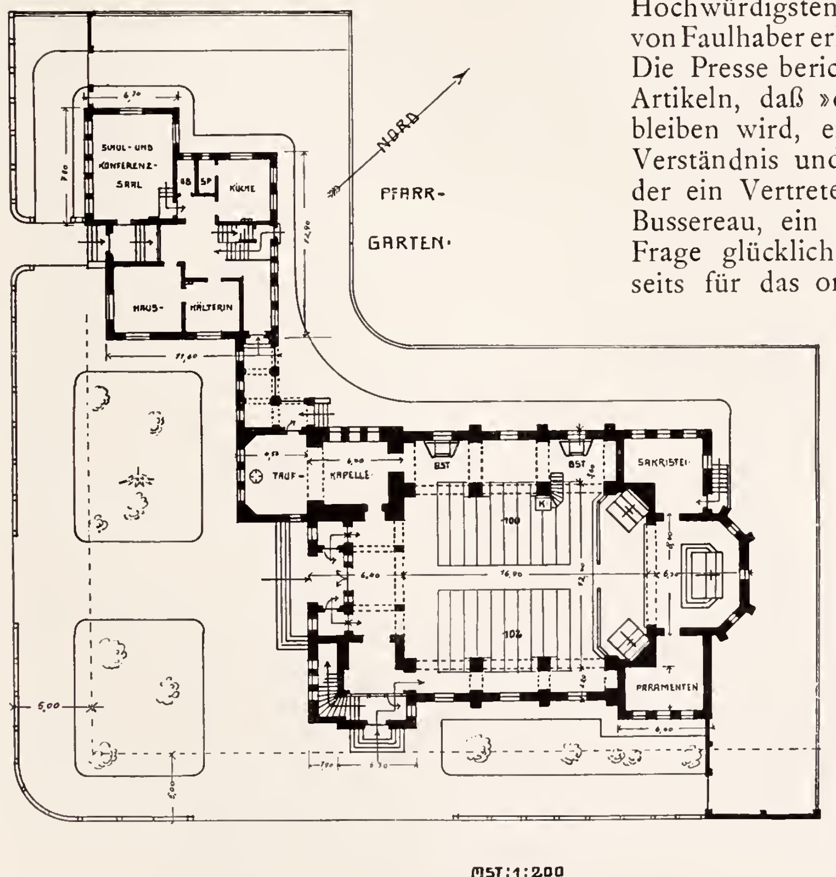


vor. Die Neubauten umschließen dezent den alten Kern des lieben Kirchleins, gleichsam in zärtlicher Umarmung den altehrwürdigen kleinen Bau hegend und schützend. Der Architekt hat es verstanden, frei von jeder erdrückenden Aufdringlichkeit dem Neubau ein einfaches schlichtes Ansehen zu geben, das eben zu dem Typus der stillen, entlegenen Waldlandschaft mit ihren eigenen, für sich abgeschlossenen Verhältnissen stimmt. Mit welchem Geschick nach der technischen Seite hin der Meister in bezug auf die Vereinigung von altem Bestand und Neubau verfahren ist, ist am deutlichsten aus dem unseren Abbildungen beigegebenen Grundriß ersichtlich.

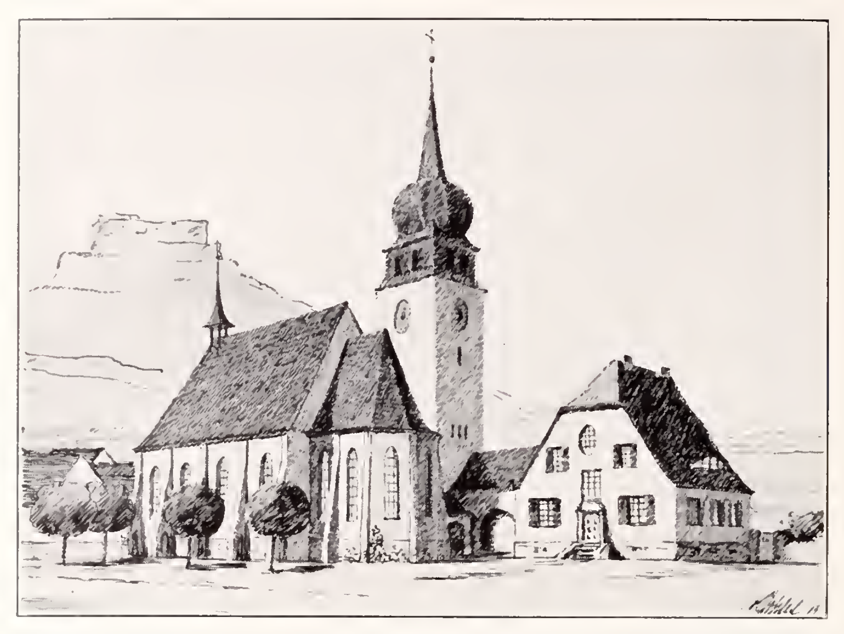


ALBERT BOSSLET KIRCHENPROJEKT
Aus dem Wettbewerb der D. G. f. chr. K. für Wriezen. — Text S. 200

Gehen wir von den rein kirchlichen Bauten zu den mit profanem Charakter gemischten, bezw. ausschließlich profanen Bauten Boßlets über. Da steht obenan die große, umfangreiche Anlage des Kurhauses Liebfrauenberg-Bergzabern (Abb. S. 196 u. 197). Durch die am 25. Juni vergangenen Jahres erfolgte Konsekration der Liebfrauenkapelle bei Bergzabern durch den Hochwürdigsten Herrn Bischof von Speyer, Dr. von Faulhaber erhielt der Bau seine Vollendung. Die Presse berichtete damals in eingehenden Artikeln, daß »dieser Bau stets ein Denkmal bleiben wird, einerseits für das einzigartige Verständnis und die heroische Hingabe, mit der ein Vertreter des Pfälzer Klerus, Monsg. Bussereau, ein gar hartes Stück der sozialen Frage glücklich zu lösen begann, andererseits für das originelle künstlerische Talent eines pfälzischen Architekten, Albert Boßlet in Landau i. P.« Unter Wahrung der alten Gebäulichkeiten wurde durch die Neuanlage der »Liebfrauenberg« zu einem wahren Paradies umgewandelt. Der Gebäudekomplex, der trotz aller Schlichtheit, wie es der Zweck gebot, machtvolle, harmonische Formen aufweist, thront inmitten einer ringsum verschwenderisch ausgestreuten Naturherrlichkeit. Eine besondere Weihe verleiht dem schönen Bau der edle Zweck, der das Ganze ins Leben gerufen hat. Die Ärmsten der Menschheit, Blöde, Schwachsinnige, Krüppel



ALBERT BOSSLET PROJEKT FÜR KIRCHE UND PFARRHAUS IN WRIEZEN
Lageplan und Grundriß. Vgl. obige Abb.



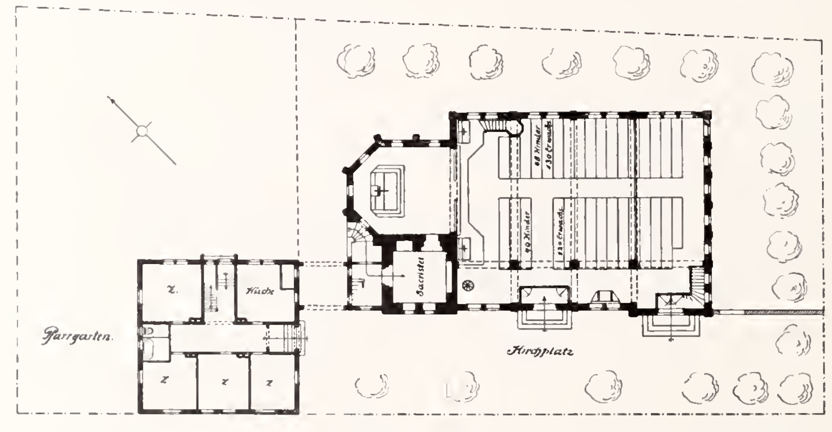
ALBERT BOSSLET PROJEKT FÜR DIE KATH. KIRCHE FÜR EBERNBURG
Text S. 200

Reiz der Gesamtanlage und steigert das Interesse an dem Bau. Wir können uns beim Betreten der Höfe kaum desselben Gefühles erwehren, das uns jedesmal beherrscht, wenn wir eine alte Klosteranlage betreten: Eindrucksvolle Stimmungsbilder da und dort! Über allem aber die Empfindung, daß wir in einer Welt für sich weilen. Wir können mitfühlen mit dem armen Bedrängten, wie auch mit dem bloß vorübergehend hier sich aufhaltenden Kurgast, wenn dem einen wie dem andern auf dem Liebfrauenberg eine Heimat sich erschlossen hat. Und all das ist dem Künstler zu danken, der eben diese unvergleichliche Wohltat, dieses für jedes Menschenherz beruhigendste Gefühl, das Gefühl des in der Heimat Geborgenseins, vermöge seiner Begabung und seines feinempfindenden Taktes den Mitmenschen durch Schöpfung dieses Baues zum Geschenke machte. Kann es für den Architekten eine höhere Befriedigung geben?

und Epileptiker, sollen hier eine Heimstätte finden. Zu diesem alten erhabenen Zwecke gesellt sich nun noch ein neuer: In Zukunft werden auch »sonnige und wonnige Räume« den Kurgast begrüßen.

Mit dem Ernste der Grundstimmung, die dem Gesamtbau anhaftet, sind vom ausführenden Architekten heitere und frohe Baumotive bald da, bald dort in dem umfangreichen Gebäudekomplex verbunden worden. Der Bau komponiert sich förmlich der ihn umgebenden näheren Natur, wie der weiteren Landschaft ein. Der Rest der alten Gebäulichkeiten wird vom Neubau umschlungen, und diese gefühlvolle Akkomodation des schlichten alten Bestandes an die künstlerisch weit reicher bedachten Neubauten erhöht den

Ein Vertiefen in die Einzelheiten läßt uns ebensosehr die Zweckmäßigkeit und ungemein praktische Ausstattung mit allen Mitteln modernen Komforts vom Großen bis ins Kleinste, wie auch die künstlerisch treffliche, architektonische und dekorative Durchführung bewundern. Besonders schön ist das Aussichtsplateau auf dem Mittelbau, eine baulich reizvoll gelöste Schöpfung Boßlets, von der aus man ein wundersames Schauen genießt, tief hinein in den Zauber des Pfälzerwaldes, hinüber sogar zu den Ufern des Rheines und bis zu den dunklen Höhen des Schwarzwaldes und Odenwaldes. Dann auch ist die Ausführung der Anstaltskirche bemerkenswert. Sie bietet für ca. 500 Personen Platz, mit 250 Sitzplätzen. Es ist die praktische Einrichtung getroffen, daß die auf den Fluren des Erd- und Obergeschosses befindli-



ALBERT BOSSLET PROJEKT FÜR DIE KATH. KIRCHE IN EBERNBURG
Lageplan und Grundriß. Vgl. obige Abb.

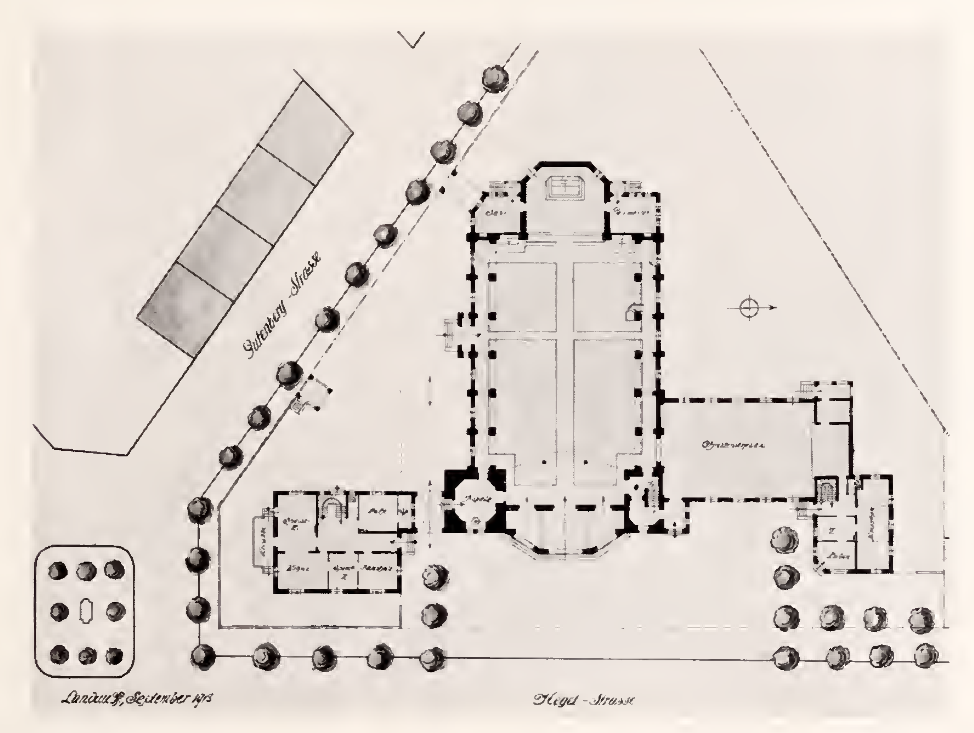


ALBERT BOSSLET KATH. KIRCHE IN FRIESENHEIM
Im Bau begriffen. — Text S. 199

chen Personen ebenfalls durch Öffnen der Fenster dem Gottesdienste beiwohnen können. Die Kosten der Kapelle beziffern sich auf 31000 M.

Der »Liebfrauenberg« kann als ein architektonisches Meisterwerk bezeichnet werden.

Dieser großen Aufgabe schließt sich würdig an der Bau der Hauswirtschaftsschule mit Hauswirtschaftslehrerinnen-Seminar im Marienheim zu Speyer (Abb. S. 207). Das dreistöckige Gebäude bietet eine treffliche Gesamtwirkung: Großzügig gelöste Durchbildung der Fassaden und vor allem sehr glückliche Silhouettierung der mächtigen Dachanlagen. Sehr vorteilhaft ist die innere Herstellung und Ausstattung. Die Arbeiten am Bau sind fast durchwegs von einheimischen Firmen ausgeführt worden. Die Lage des Anstalts-



ALBERT BOSSLET KATH. KIRCHE IN FRIESENHEIM
Lageplan und Grundriß zu obenstehender Abb.

gebäudes ist in dem gesündesten Stadtteil an einem freien Platze mit Anlagen. Für Schulzwecke sind drei große mustergültige Küchen und fünf Lehr- und Speisesäle nach den neuesten Vorbildern erbaut, ebenso Schlafsäle und Einzelzimmer. Im Marienheim können außerdem Damen, die Ruhe suchen oder sich sozial betätigen wollen, sehr schöne Zimmer mit guter Pension finden.

Eine weitere Schöpfung Boßlets größeren Stiles ist dann das Exerzitienhaus der Minoriten in Oggersheim (Abb. S. 210 und 211). Das Gebäude erhebt sich in der Nähe des etwas nüchternen, nach dem Geschmacke des Klassizismus erbauten, aber in seiner Wirkung vornehm imposanten Kirchenbaues. Die Südseite des Exerzitienhauses zieht in monumentaler Ruhe parallel der Kirche hin und fügt sich dem Gesamtbilde des nunmehr mit Gebäuden (Pfarrhaus, Klosterneubau) reich bedachten Platzes trefflich ein. Die Hauptfassade an der Kapellenstraße tritt etwas von der Straße zurück und läßt Raum für einen hübsch angelegten Vorgarten. Im Innern beansprucht das Hauptinteresse der Exerzitiensaal. Er zeigt die Form eines Kreuzes, dessen Motiv immer wiederkehrt, so bei den Türen, Beleuchtungskörpern usw. Es mußte ein neuer Typ geschaffen werden, da der Raum einerseits keine Kapelle sein soll, andererseits aber auch zur Sammlung und inneren Einkehr stimmen soll. So hat unser Künstler den Saal sich gedacht ähnlich dem, wo die Jünger sich versammelten, als der Herr ihnen erschien. Dieses Motiv wurde auch festgehalten beim Altare, hinter dem Christus erscheint. Die Wirkung ist eine eindringliche, ernste. Der Raum ist mit dunkelblauem Rupfen bespannt, von dem sich das braune Holzwerk leicht abhebt. Decke und Wände sind in rauhem Spritzwurf in Grau und Blau mit weißen Ornamenten gehalten. Die Fenster sind goldgelb abgeblendet. Das Rednerpult stellt sich als ein Mittelding zwischen Kanzel und Ambon mit verstellbarem Sitz und Pult dar.

Boßlet ist auch der Schöpfer einer Reihe von Pfarrhäusern. Unsere Bilder führen die Pfarrhausneubauten in Hornbach und Landau i. Pfalz vor. Während uns in Hornbach auf der Anhöhe des alten bei Zweibrücken gelegenen Städtchens hart an der pfälzisch-lothringischen Grenze ein ländliches Pfarrhaus voll anheimelnder Trautheit entgegentritt (Abb. S. 208), stellt der Pfarrhausbau in Landau i. Pfalz eine große städtische Anlage dar mit modernster, vornehmer, aber einfacher Innenausstattung (Abb. S. 213), welche im Einklang mit der von Architekt Boßlet nach den Plänen von Cades-Stuttgart erbauten großen Landauer Marienkirche steht. Die Diele vereinigt behagliche Eleganz mit Zweckmäßigkeit und Wohnlichkeit, weit entfernt von übertriebenem nutzlosem Luxus. Eine vorzüglich gelungene architektonische Lösung ist der Einbau des Treppenhauses in das Vestibül des Pfarrhauses. Hier und in den Zimmern zeigen die Details ansprechenden Geschmack in den warmen Vertäfelungen, die zum blendenden Weiß der oberen Wandpartien und Decken in malerischen Kontrast treten, dann in den dekorativen Friesmalereien, in den kaminartig gelösten künstlerisch besonders feinen Heizkörperverkleidungen, den Türkonstruktionen usw.

Ein beachtenswerter Bau ist weiterhin noch das Schulhaus in Biesingen, eine moderne Anlage im Bliesgau

KATH·KIRCHE·ZU·MÖRLHEIM·

ALBERT BOSSLET — KATH. KIRCHE ZU MÖRLHEIM
Turm unter Verwendung des alten Dachreiters, Chor und Sakristeien, Dach und Gewölbe neu. Erbaut 1912—1913. — Text S. 200



ALBERT BOSSLET — PROJEKT ZUR ERWEITERUNG VON KIRCHE UND PFARRHAUS IN TRIPPSTADT
Gesamtansicht. — Text S. 200

(Abb. S. 206). Das Gebäude umfaßt zwei Schulsäle, zwei Lehrerwohnungen mit je vier Zimmern, Küche, Zubehör und Giebelzimmern, Gemeinderatssaal, Turnsaal usw. Die Baukosten betragen 42000 Mark. Der Bau ist dem Charakter der Gegend in trefflicher Weise angepaßt, solid und dauerhaft ausgeführt.

GRUNDRISS ZUM PROJEKT FÜR ERWEITERUNG DER KIRCHE IN TRIPPSTADT

Vgl. obenstehende Abb. Text S. 200

Die alten Teile sind schwarz gezeichnet, die neuen grau.

Für den Fernerstehenden neu und deshalb doppelt interessant ist die Aufgabe, die dem Architekten durch die Ausführung eines Weingutes zufiel. Es ist das Weingut im »Forstgärtl« zu St. Martin, einer wohlbekannten Weingegend (Abb. S. 209). Mit der Anlage tritt uns ein echtes, typisches Weingut vor Augen, das sich voll und ganz in die Eigenart der Gegend einschmiegt und den Gewohnheiten der dortigen Bewohner gerecht wird. An der Straße liegt das Kelterhaus mit großem Hof, Küferei usw., im Hintergrund über Weinkelleranlagen erhebt sich das behäbige und gemütliche Wohnhaus mit herrlichem Blick in die Ebene nach dem Rheinstrom. Das an alten, charakteristischen Bauten reiche St. Martin hat durch diesen Bau im Forstgärtl, der sich als Kind seiner Zeit behauptet, eine weitere Bereicherung erfahren. Der Neubau fügt sich in seiner ganzen Anlage famos der Unregelmäßigkeit des Terrains ein, und erscheint förmlich wurzelnd in der Landschaft. Das Gut ist ein sprechendes Beispiel



ALBERT BOSSLET KATH. SCHULHAUS IN BIESINGEN

Erbaut 1909—1910. — Text S. 204—205

dafür, wie ein geschickter Architekt auch das einfachste, nüchternste und rein praktischen Zwecken dienende Objekt durch geschmackvolle und verständnisvolle Ausführung gleichsam zu adeln weiß. Kein Wunder, wenn diese anziehende Schöpfung weit und breit große Anerkennung gefunden hat, und wenn dem Bauherrn für seinen guten Geschmack zur Förderung der Heimatkunst die Anerkennung der Behörde ausgesprochen worden ist.

Wie Boßlet auch bei kirchlichen Einrichtungsgegenständen frei und selbständig zu gestalten trachtet, haben wir bereits an dem Hochaltar, den Beichtstühlen und dem Taufstein der Pfarrkirche zu Ramsen gesehen. Künstlerischen Geschmack vereinen mit Zweckmäßigkeit nach den Anforderungen der Liturgie verschiedene, für das Innere der großen katholischen Marienstadtpfarrkirche zu Landau i. Pf. gefertigte Einrichtungsstücke, wie Weihwasserbecken, Ankleidetisch und Opferstock. Mit feinem Blick hat der Künstler diesen Gegenständen bei aller Freiheit in der Form den kirchlichen Charakter aufgeprägt, im Gegensatz zu der Einrichtung des Pfarrhauses daneben, die zwar die gleiche künstlerische Art verrät, dabei aber ihrer Bestimmung sich voll und ganz bewußt bleibt. Ein Vergleich zwischen diesen beiden an und für sich in den gleichen künstlerischen Bahnen sich bewegenden und von der nämlichen Idee beherrschten kirchlichen und profanen Einrichtungen ist in vieler Beziehung instruktiv und vorbildlich.

Als weitere Bauten Boßlets können noch angeführt werden die für das Industriegebiet der Vorderpfalz projektierte Kirche in Frankenthal, eine engere Konkurrenz. Das Projekt hat unser Architekt in drei Varianten ausgearbeitet. In allen dreien ist das Bestreben, durch eine kraftvolle entwickelte Fassade der Kirche gegenüber den Mietshäusern Geltung zu verschaffen. Ferner das Pfarrhaus in Ramberg, ein ansprechender Fachwerkbau, die Schulhäuser in Wolfersheim, Hördt und Clansen, das Schwesternhaus Godramstein, das Offizierskasino des 23. Infanterie-Regiments in Landau i. Pf. mit künstlerisch gelösten Innenräumen, verschiedene Neubauten in Landau und Ludwigshafen, endlich noch die unter der Leitung Boßlets durchgeführte umfangreiche Restaurierung der Schloßkirche Blieskastel und andere mehr.

Wir sind am Schlusse unserer Betrachtung dieser stattlichen Reihen von Bauten kirchlicher und profaner Natur angelangt. Es ist ein Bild ungewöhnlich reicher Produktivität. Ein Zug frischen, selbständigen Gestaltens geht durch sämtliche Schöpfungen. Und gerade in dem Bestreben, zweckmäßige, der heimischen Bauweise entsprungene Werke der Architektur zu schaffen, liegt ein Hauptverdienst von Boßlet. Länger und zäher noch als in dem rechtsrheinischen Bayern ist in der sonnigen Pfalz am Rhein an der Anschauung festgehalten worden, daß nur romanischer und gotischer Stil oder noch besser gesagt, pseudoromanischer und pseudogotischer Charakter allein die echte Baukunst bedeuten. Man hatte vergessen, daß die Baukunst



ALBERT BOSSLET — MARIENHEIM IN SPEIER A. RH.
Hauswirtschaftsschule mit Lehrerinnenseminar. Erbaut 1909—1910. — Text S. 203

eine Sprache ist, die aus dem tiefsten Innern des Menschen heraus zum Ausdruck kommt, und daß die Ausdrucksmittel je nach Zeit und Art verschiedene sind. Ganz richtig bemerkte Architekt Boßlet in intimem Gespräche mit dem Schreiber dieser Zeilen, daß wir die herrlichen Formen an Werken vergangener Kunst zwar erhalten, aber nicht reproduzieren sollen. Sobald wir ihre Formenwelt in sklavischer Nachahmung in unsere Zeit übertragen, werden wir stets Werke gestalten, denen der Geist fehlt — jener Geist, der eben monumentale, wie bescheidene Denkmäler der vergangenen Kunst aller Stilrichtungen zu Kunstdenkmälern macht.

Erfreulicherweise hat nun die Entwicklung



ALBERT BOSSLET — MARIENHEIM IN SPEIER A. RH.
Vgl. obenstehende Abb.



ALBERT BOSSLET — KATH. PFARRHAUS IN HORNBACH

Erbaut 1911. — Text S. 204



ALBERT BOSSLET — KATH. PFARRHAUS IN HORNBACH

Vgl. obige Abb.



ALBERT BOSSLET (LANDAU I. PF.) WEINGUT »IM FORSTGÄRTL«
Links die alten Wirtschaftsgebäude, rechts der Wohnhaus-Neubau. Erbaut 1913. — Text S. 205

in der Baukunst, namentlich in der kirchlichen, in den letzten Jahren auch in der Rheinpfalz einen Aufschwung genommen, jedoch nicht ohne Kampf gegen die Nachbarschaft von Hessen, Baden, teilweise auch Württemberg, vor allem aber der Rheinprovinz, wo man letzterer gerade in der kirchlichen Baukunst noch Ideen huldigt und verwirklicht, die im rechtsrheinischen Bayern schon längere Zeit als überwundener Standpunkt betrachtet werden.

An der Hand zahlreicher Abbildungen haben wir ein klares Bild von der Tätigkeit unseres Künstlers bekommen. Was uns in diesen seinen Werken erfreut, was sie uns auf den ersten Blick schon lieb und vertraut macht, das ist nichts anderes als die Liebe zur Heimat, die aus dem Schaffen Boßlets spricht. Wenn zum künstlerischen Talente auch inneres Herzensempfinden sich gesellt, das hier in der Heimatliebe seinen hauptsächlichsten Ausdruck findet, dann ersteht eine Kunst, in der Wahrheit, Echtheit und Zweckmäßigkeit liegt, eine Kunst, die sich neben den schönen Werken vergangener Kunst in ihrer schier unerschöpflichen Mannigfaltigkeit als Gegenwartskunst behaupten kann.

So mögen denn Boßlets künstlerisches Können und tiefinnerliche Begeisterung seiner schönen sonnigen Heimat, der gottbegnadeten, fröhlichen Pfalz, noch recht viele Werke schenken, Werke, die kein Schema kennen, von denen jedes einzelne sein eigenes Gepräge aufweist, die sich den jeweiligen Verhältnissen anpassen, die aus den Bedürfnissen herausgewachsen erscheinen in geistiger Verbindung mit dem Endzweck des Gegenstandes.

EIN BISHER UNBEKANNTES DÜRERWERK?

Von Dr. DAMRICH, Dillishausen

Keine Bemerkung ist weniger zutreffend, als jene, wonach zu Ende des Mittelalters Christus, seine Persönlichkeit und seine Erlösungstat vergessen gewesen, oder doch hinter dem freilich üppig genug entfalteten Heiligenkult zurückgetreten sei. Wer die Kunst jener Zeit auch nur einigermaßen kennt, wird zugeben müssen, daß besonders der leidende Heiland geradezu ihr Lieblingsthema gewesen ist. Da ist keine Szene, keine Phase der Passion vom Ölberg bis zur Grablegung, die nicht tausendmal geschnitzt, gemalt, in Stein gehauen, in Kupfer gestochen worden

wäre, ja, »selbst solche Vorgänge, die nicht in der Hl. Schrift verzeichnet sind, gleichwohl aber mit Recht von der gesamten christlichen Tradition als geschehen angenommen werden, hat jene Kunst oft ins einzelnste ausgemalt und ausgemeißelt.« (Detzel, Christl. Ikonographie I, 452.)

Daneben hat sich die ungemein originelle und fruchtbare, aus tiefgläubiger Betrachtung heraus gestaltende Phantasie des mittelalterlichen Künstlers noch zwei Darstellungsformen geschaffen, in denen die lange epische Folge der Passionsszenen wie in einen wuchtigen lyrischen Akkord zusammengefaßt erscheint. Die eine, das »Miserikordien«- oder Erbärmdebild, zeigt die Vollgestalt des Heilandes mit all seinen Wundmalen, meist umgeben von den Marterwerkzeugen, eine Auffassung, wie sie besonders auch unser Dürer geliebt, und die er wiederholt in seiner wundervoll gemütstiefen und dabei so schlichten Art verkörpert hat. Ich erinnere an die beiden schönen Stiche von 1507 und 1512, ferner an den von 1515, an die Titelbilder zur Kleinen (Kupferstich-) und zur Großen Passion und an jene berühmte, tiefergreifende Darstellung des sitzenden Schmerzensmannes, welche den Titel zur kleinen Holzschnittpassion bildet.

Noch knapper und innerlicher erfaßt ist die Idee der Passion des Herrn in den sog. Schweißtuch- oder Veronikabildern, auf denen nur das Schmerzensantlitz allein erscheint, das Christus der Legende zufolge selbst auf seinem Kreuzweg dem dargereichten Schweißtuch der Veronika aufgeprägt hat. Das Schweißtuchbild ist das Produkt eines klaren religiösen Denkens, dem es nur um die Hauptsache selbst zu tun ist, eines hochkultivierten zarten Empfindens, das sich von all den brutalen Szenen, von Wunden und Blut abwendet und sich lieber in die leidende Seele des Heilandes versenkt, deren schöner, rührender Spiegel eben sein Antlitz ist. Sowohl der Schmerzensmann als das Veronikabild finden sich mit Vorliebe gerade an Altären, und zwar stets an ganz bevorzugter Stelle, so z. B. das Miserikordienbild unzähligemal[1]) als oberste, abschließende Figur des Altarwerkes und das Schweißtuch an der Predella. Beides sind eben wunderbar schöne, dogmatisch trefflich erfaßte Versinnlichungen des Geheimnisses der hl. Messe, in welcher uns die Passion gleichsam fortdauert, nicht Kreuz und Nägel, Henker und Schächer, aber »herrlich wie am ersten Tag«, die Opferliebe des Herrn. Auch das Veronikabild sieht von allem rein Äußerlichen, »Zufälligen« im Leiden Jesu ab, um den einen großen Gedanken

[1]) Z. B. am Blaubeurer Altar.



ALBERT BOSSLET — EXERZITIENSAAL

St Antoniushaus in Oggersheim. Erbaut 1912–1913. — *Text S. 204*



ALBERT BOSSLET — ST. ANTONIUSHAUS IN OGGERSHEIM

Erbaut 1912—1913 — *Text S. 204*

klar herauszustellen: Christus, Gottes Sohn, der Schönste unter den Menschenkindern, leidet, und leidet für dich.

Die Zahl der Veronikabilder des späteren Mittelalters ist Legion. Besonders schön ist, um nur ein oberdeutsches zu nennen, die Predella des Eschacher Altars von B. Zeitblom. Ein unsäglich weicher Wohllaut von Schönheit, Milde und leiser Klage träumt über diesem »Haupt voll Blut und Wunden«.

Die Palme indes unter allen, die diesen Gegenstand behandelt, gebührt wiederum Albrecht Dürer. Ihn, den tiefgründigen, kontemplativen, männlich-herben Geist, den innigen Verehrer der Passion des Herrn, den großen Meister der Bildniskunst, der selbst in die Züge seiner Nürnberger Ratsherrn und Kaufleute Ewigkeitsgedanken hineinzulegen wußte, wie mußte ihn das Problem reizen, das Antlitz des Gottmenschen zu bilden, gerade nicht einen Jupiter in olympischer Götterseligkeit, sondern ein Idealantlitz, aus welchem nicht bloß göttliche Majestät, aus dem auch »der Menschheit ganzer Jammer« uns anspricht.

Da ist, abgesehen von der phantastisch-großartigen Eisenradierung von 1537, wo das Schweißtuch mit dem Leidensantlitz wie ein Panier über dieser Welt in den Lüften weht, das kleine Veronikabildchen von 1510. Aus demselben Jahre stammt der Holzschnitt der Kleinen Passion, wo neben der hl. Veronika mit ihrem Tuch St. Petrus und Paulus erscheinen, und 1513 ist der bekannte, mit unsäglicher technischer Meisterschaft durchgeführte Stich entstanden, der das Veroneikon von schwebenden, klagenden Engeln gehalten zeigt. Unter den Zeichnungen Dürers gehört hieher die etwas flüchtige in der Albertina (Lippmann, Zeichnungen von A. Dürer Nr. 530), dann eine (mir leider im übrigen unbekannte) in den Uffizien und das von klagenden Putti gehaltene Schweißtuchbild aus dem Gebetbuch Kaiser Maximilians.

Endlich existiert ein prachtvoller »Holzschnitt des dornengekrönten Hauptes, der unter Dü-



ALBERT BOSSLET KIRCHENPROJEKT

Für die Westpfalz. — Text S. 200

rers Namen geht und immer gehen wird, auch wenn man jetzt darüber einig ist, daß er dem jungen H. S. Beham näher steht als Dürer. Bartsch nennt ihn nur im Anfang der unechten Holzschnitte (App. 26); schon im 17. Jahrhundert gab es Kenner, die die Hand des Beham erkannten, und neuerdings hat ihn Pauli ohne Diskussion in seinen Katalog dieses Meisters eingereiht (Pauli 829). Wenn Passavant in seinen Nachträgen zu Bartsch meinte, kein anderer als Dürer hätte dem Blatt diese Größe geben können (Passavant, Le peintre-graveur III, 183, Nr. 192), so wird man auch das gelten lassen müssen, wenigstens insofern als Erfindung und Zeichnung durchaus von Dürer bedingt sind«. So der wohl beste Dürerkenner der Gegenwart Heinrich Wöfflin in seiner »Kunst Albrecht Dürers« (S. 184).

Man darf beifügen: nicht nur im allgemeinen wäre dieser wundervolle Christuskopf ohne Dürer undenkbar, er muß vielmehr auf ein ganz bestimmtes, bisher unbekannt gebliebenes Dürerwerk zurückgehen.

* * *

Das hier Seite 215 zum erstenmal reproduzierte spätmittelalterliche Gemälde befindet sich im Privatbesitz (aus welchem es mit der Zeit in eine öffentliche Sammlung Süddeutschlands übergehen wird) und war bisher nur einem engeren Kreis von Kunstfreunden bekannt. Das auf Holz gemalte, 50/60 cm große, trefflich erhaltene Bild zeigt das Schweißtuch der Veronika, von dessen durch ganz spärliche Falten gebrochenem Bläulichweiß sich das von der Krone und zwei gleichmäßig niederfallenden Haarsträhnen umrahmte Leidensantlitz des Herrn wie plastisch heraushebt. Das kunstvolle Geschlinge der Dornenkrone ist mit ungewöhnlicher Liebe und Ausführlichkeit behandelt, auch Haar und Bart sind eine bewundernswerte Feinarbeit, wobei jedes einzelne Härchen mit spitzem Pinsel eingezeichnet ist. Dieselbe Sorgfalt fürs Detail zeigt sich in den niederrinnenden Blutstropfen und besonders in den Tränen, deren klares Wasser mit einer Echtheit gegeben ist, die einem holländischen Stilllebenmaler nicht zur Unehre gereichen würde. Trotzdem treten all diese Dinge nicht über ihre Bedeutung hervor, man bemerkt sie eigentlich erst nach längerer Betrachtung des Bildes; was uns sofort ergreift und mit fast magischer Gewalt festhält, ist vielmehr der ungeheuer lebendige Ausdruck dieses Antlitzes. Der Mund ist wie zu einem leisen Seufzer geöffnet, die Nasenflügel beben, die Brauen ziehen sich schmerzlich zusammen, jeder Muskel spricht von Leid und Schmerz und unvergeßlich ist zumal der Blick dieser Augen, der sich wie aus einem Abgrund entsetzlicher, hoffnungsloser Not auf den Beschauer richtet. Die Farbe der Dornenkrone ist gelbbräunlich, Haar und Bart (Schnurrbart nur ganz schwach entwickelt) sind von einem satten Kastanienbraun, das Inkarnat zart und gesund. Das Licht fällt von rechts herein, so daß die (vom Beschauer aus) linke Gesichtshälfte stärker beschattet ist. Die Schatten halten sich in mildbräunlichem Ton. Die Modellierung ist sorgfältig und anatomisch richtig, der Nasenrücken etwas auffallend lang. Der farbige Gesamteindruck ist ein recht guter, wiewohl das Werk mehr zeichnerischen als malerischen Charakter trägt. Alles in allem haben wir ein zweifellos echtes Werk der — sagen wir einmal spätmittelalterlichen Zeit vor uns, das



ALBERT BOSSLET ZIMMER IM KATH. PFARRHAUS ZU LANDAU I. PF.
Vgl. Abb. unten und S. 204

wir sowohl nach seiner Ausführung, als auch ganz besonders nach seinem seelischen Gehalt unbedenklich als das Meisterwerk eines hochstehenden Künstlers bezeichnen dürfen.

Das besprochene Veroneikon trägt heute keinerlei Monogramm oder sonstige Signatur. Sein deutscher, näherhin oberdeutscher Charakter kann indes kaum einem Zweifel unterliegen. Und die tiefe Innerlichkeit, die herbe Kraft und Größe, die leidenschaftliche Schmerzlichkeit des Ausdruckes im Verein mit der nicht zu verkennenden ungefähren Entstehungszeit des Werkes mag wohl jedem, der dasselbe zum erstenmal erblickt, unwillkürlich den Namen des großen Nürnberger Meisters auf die Lippen drängen. In der Tat, je länger und gründlicher man sich in dieses Veronikabild vertieft, um so mehr fühlt man sich fast gezwungen, dasselbe mindestens in die Nähe Albrecht Dürers zu rücken.

Das Bild hat aber nach ganz verbürgten Angaben einstmals wirklich eine Signatur besessen. Ein Schreiner »der guten alten Zeit« hat, um das Bild einem schadhaft gewordenen und darum abgekürzten Rahmen anzupassen, sich den brutalen Eingriff erlaubt, dasselbe einfach unten abzuschneiden, so daß ein handbreiter Streif in Fortfall kam. Dieser Streifen aber enthielt eben die Signatur und zwar nach den absolut glaubwürdigen und zuverlässigen Angaben der heutigen Besitzerin einerseits das Dürersche Monogramm, andrerseits den in lateinischer Sprache gegebenen Vermerk: »Anno fünfzehnhundert von Albrecht Dürer in Venedig eigenhändig gemalt«.

Nun beweist allerdings ein Dürermonogramm oder auch eine Inschrift, wie die er-



ALBERT BOSSLET DIELE IM KATH. PFARRHAUS ZU LANDAU I. PF.
Vgl. Abb. oben und S. 204

wähnte, für die wirkliche Autorschaft Albrecht Dürers wenig genug. Nichts läßt sich leichter fälschen als ein Monogramm oder eine Inschrift, und wie heute, so gab es auch früher Gemäldebesitzer, die im besten Glauben, recht zu handeln, die aus irgendeinem Grunde fehlende Signatur eines berühmten Künstlers nachträglich selbst anbringen ließen, und auch Kunsthändler, die in betrügerischer Absicht Gemälde zweitklassiger Künstler mit der Signatur erstklassiger Meister versahen. Daß die Inschrift im vorliegenden Falle nicht von Dürer selbst herrühren kann, ergibt sich sogar aus ihrem Wortlaut selbst. »Anno 1500« war Meister Albrecht überhaupt nicht in Venedig, sondern wohlbehalten in seinem geliebten Nürnberg und hat dort am Jabachschen Altar, an der Münchner Beweinung Christi an dem großen Herkules (im Germanischen Museum) usw. gearbeitet. Seine beiden Aufenthalte in der Lagunenstadt fallen bekanntlich in die Jahre 1490—94 und 1505—6. Daß die also später angebrachte Schrift gerade den Namen Venedigs nennt, ist vielleicht darauf zurückzuführen, daß das Bild bis etwa zu Anfang des letzten Jahrhunderts sich tatsächlich im Besitze einer vornehmen venezianischen Familie (Ungani) befunden hat. Um das Rätsel zu lösen, wie das offensichtlich deutsche Werk in die Stadt des hl. Markus gekommen sei, verfiel man wohl auf den Gedanken, Dürer habe es anläßlich seines Aufenthaltes ebendort gemalt, Dürer, dessen Name in Italien überhaupt lange Zeit als Sammelname für alle Werke nordischer Kunst dienen mußte. Möglicherweise indes war es auch eine begründete, wiewohl im Detail unsicher gewordene Familientradition, die den Namen des großen Nürnbergers nannte, jedenfalls: ein raffinierter Betrüger war es nicht, der die Inschrift anbrachte, und wenn dieselbe für Dürers wirkliche Autorschaft an dem Veronikabilde soviel wie nichts beweist, so beweist sie auch nichts dagegen. Nur das eine zeigt sie uns, daß man schon früher das Werk einem Dürer zuschreiben zu dürfen glaubte.

In Dürers literarischem Nachlasse findet sich keine Notiz, die sich auf unser Bild bezieht; unter seinen zahlreichen Handzeichnungen ist keine, die etwa als Studie zu demselben gelten könnte. Dürers oben erwähnte graphische Darstellungen dieses Sujets zeigen alle gerade in der Hauptsache, im Ausdruck, keine direkte Verwandtschaft mit der unsern. Wir sehen uns somit, wenn wir die Frage nach dem Meister des Veroneikons lösen wollen, einzig auf die Untersuchung der stilistischen und künstlerischen Qualitäten des Werkes selber angewiesen.

Das Heilandsantlitz trägt unverkennbar den Stempel der späten, aber von der Renaissance noch unberührten Gotik, näherhin der Zeit von etwa 1480—1500. Es schwingen darin niederländische, auch Schongauersche Reminiszenzen, aber der fränkische, nürnbergische Zug, der herbe eckige Realismus verbunden mit der leidenschaftlich erregten Stimmung ist doch die Dominante, hinter der alles übrige weit zurückbleibt. Wer ist aber der fränkische Meister des ausgehenden 15. Jahrhunderts, dem wir dieses Werk zutrauen können? An den frühen Pleydenwurff zu denken ist nicht möglich. Michel Wolgemut hat kein Antlitz geschaffen, das an den Stimmungsgehalt unseres Veronikabildes auch nur von ferne heranreicht.

Immer wieder zwingt sich uns der Gedanke auf, Dürer selbst müsse zu dem Werke wenigstens in irgendwelchen Beziehungen stehen. Vielleicht kommt ein Schüler, ein Nachahmer des Meisters, in Betracht? Aber abgesehen davon, daß zu der Zeit, in welcher unser Bild entstanden sein muß, die Nachahmer Dürers noch nicht recht zahlreich waren, welchem unter den bekannten möchten wir ein Werk von solcher Gehaltstiefe zutrauen? Schäuffelin? H. v. Kulmbach? Hans Dürer? Keiner von diesen wenig tiefgehenden Meistern kann hier genannt werden, von anderen, die schon ganz der Renaissance angehören, zu schweigen.

Überhaupt steht hier ein Werk vor uns, das sich in seiner Frische und Unmittelbarkeit der Empfindung in seiner jungfräulichen Sprödigkeit, und unausgeglichenen Herbheit von selbst als ein Original legitimiert, als Originalwerk eines mindestens in nächster Nähe Dürers stehenden bedeutenden Meisters.

Und will man nicht an einen unbekannten, dem jugendlichen Dürer fast gleichwertigen Künstler glauben, so wird man nicht umhin können, unser Veronikabild Albrecht Dürer selbst zuzuweisen.

Läßt sich für diese Annahme auch kein direkter und positiver Beweis erbringen, so ist es schon etwas, wenn wir sagen können, es ist nichts an dem Werke, was des jugendlichen Dürer unwürdig wäre. Die ungemein feine Behandlung des Haares ist ganz Dürerisch und wo wäre ein Meister von damals, abgesehen von Dürer, der gleichzeitig eine so hinreißende Kraft und Tiefe des Ausdrucks und eine derartig gewissenhafte, auf sorgfältigstes Naturstudium gründende Klein- und Feinarbeit geben konnte, wie wir sie etwa an den schimmernden Tränentropfen und zumal an der wunderbar durchgeführten Dornenkrone sehen? Der Typus des Christusantlitzes trägt Dürerisches Gepräge. Zwar kann man



VERONIKABILD
ZUM AUFSATZ: EIN BISHER UNBEKANNTES DÜRERWERK?
Text S. 209 ff.

streng genommen, überhaupt von keinem durchgängig festgehaltenen Christustypus Meister Albrechts sprechen. So unzähligemal er das Antlitz des Herrn gebildet hat, er hat es immer wieder anders variiert, nicht nur was den Ausdruck, auch was manche Äußerlichkeiten, z. B. Gestaltung von Haar und Bart, betrifft. Trotzdem sagt uns das Empfinden, dieser Christuskopf kann nur aus Dürers Vorstellung vom leidenden Heiland heraus geboren sein. Man sehe etwa den oben erwähnten Schmerzensmann von 1507, den von 1509, die Christusgestalt in dem Holzschnitt der Messe des hl. Gregor von 1511, das Christushaupt im Titelbild zur großen Holzschnittpassion oder besonders in der »Schaustellung Christi« derselben Folge — es ist da überall nicht nur eine Ähnlichkeit des Motivs, sondern unverkennbar ein Gleichklang der Auffassung, dasselbe längliche, männlich herbe Antlitz mit den eckigen Konturen, den eingefallenen Wangen, dem scharflinigen langen Nasenrücken, dem weichen Mund. Es ist eine durch und durch individuelle Gesichtsbildung, die unser Veroneikon zeigt. Die oft gehörte Behauptung, Dürer habe in seine Heilandsbilder viel von den Zügen des eigenen, bekanntlich ungemein sorgfältig künstlerisch durchstudierten Antlitzes hineingelegt, ist durchaus nicht unbegründet, und auch unser Christushaupt weist in der Tat mit den Einzelheiten der Dürerschen Gesichtsbildung, wie sie besonders scharf in dem Selbstporträt des Siebenundzwanzigjährigen im Prado hervortreten, ganz merkwürdige Ähnlichkeit auf. Man vergleiche etwa hier und dort die Bildung der Nase, der Lippen, die etwas kleinen Augen und besonders die Partie um die Augen.

Überhaupt, wie auf unserm Schweißtuchbild der Bau des Schädels gefühlt ist, wie die Muskeln des Gesichtes ihn anatomisch richtig umschließen, das ist etwas für diese Zeit nicht Gewöhnliches. Hier herrscht kein Sichgenügenlassen mit hergebrachten Formen und Formeln, sondern derselbe leidenschaftliche Sinn für Naturwahrheit, wie in dem unsäglich fleißig durchgeführten Gewirre der Dornenkrone. Dürerischer Geist ist es, der uns auch hier anweht, Dürerische Liebe zur Natur, jene Ehrfurcht, für die es in der Natur nichts Geringes gab, die auch auf die Zeichnung etwa eines Vogelflügels, eines Blümchens, eines Rasenstücks die allergrößte Sorgfalt verwandte. Und denselben Geist, ja sogar Dürers Handschrift glauben wir in dem wunderbar weich und fein gemalten Geringel des Haares zu erkennen.

Am schlagendsten freilich sprechen für Dürers Urheberschaft an unserem Bilde nicht diese formellen Dinge, sondern der Geist, der hier die Formen erfüllt, die ganz besondere Art der Auffassung. Es ist ja allen Veronikabildern, wenigstens den mittelalterlichen eigen, daß sie weniger das körperliche, als das seelische Leiden zum Audruck bringen. Aber das geschieht hier in einer ganz neuen Form. In dem bekannten Bilde Meister Wilhelms von Köln in der Münchner Pinakothek, oder auch in der oben erwähnten Darstellung Zeitbloms ist das Leiden mehr als ein Zustand erfaßt, als ein milder Schatten müder Wehmut, der sich über die wenig bewegten Gesichtszüge lagert, hier ist etwas Momentanes, hier ist das Leiden als Affekt gegeben. Die ästhetische Grenze zwar, welche das feierliche, frontal-symmetrische Schema des Veroneikons von selber zieht, ist nicht überschritten, aber innerhalb dieses Rahmens ist alles gesagt, was in den Zügen eines Antlitzes an tiefster seelischer Erregung gegeben werden kann. Wie eine jähe Woge stürmt auf diese Seele die Vorstellung all ihres gegenwärtigen und kommenden grausigen Leides ein, und droht sie zu überwältigen, es ist ein momentanes Entsetzen, Zurückschaudern vor dem bittern Kelch, ein verzagtes, hilfeflehendes Fragen, ob es denn unabänderlich, ob es denn menschenmöglich sei, die schauerliche Last solcher Qual zu ertragen, ein sanftes Klagen: hab' ich das verdient, um dich verdient, und nur ganz leise klingt herein die Energie, Sieger bleiben zu wollen über das Leid. Also ein wunderbares, kompliziertes Widerspiel von Gemütserregungen. Wie ein offenes Buch liegt diese gottmenschliche Seele vor uns, zuckt in jedem Muskel — man sehe etwa besonders die linke Wangenpartie — klagt und bittet in den weichen Linien des Mundes, zittert in den edelmännlichen Formen der feinen Nase und spricht am vernehmlichsten aus diesen tränenverschwollenen, von niederrinnenden Blutstropfen getrübten Augen, deren grelles Weiß fast unheimlich aus den dunkeln Höhlen hervorschimmert. Noch einmal: wo ist — von Dürer abgesehen — der oberdeutsche Meister jener Zeit, der solch ein Antlitz zu bilden imstande gewesen wäre? So in die Tiefen einer leidenden Heilandsseele hinabzusteigen, das war keinem damaligen, vielleicht überhaupt keinem deutschen Künstler vergönnt, als unserem Dürer. Dieses Christusantlitz bedarf keines Dürermonogramms, der Hauch Dürerischen Empfindens weht uns daraus so vernehmlich an, daß kaum ein ernsthafter Zweifel möglich sein wird.



AUGUST BLANKENSTEIN (DÜSSELDORF-OBERKASSEL) IV. KREUZWEGSTATION

Am nächsten steht unser Veronikabild, was den Grundton der Empfindung und Auffassung betrifft, von allen unzweifelhaften Dürerwerken dem bekannten Titelbild der kleinen Holzschnittpassion, dem sitzenden Schmerzensmann.

Unter den oben erwähnten Dürerischen Schweißtuchbildern steht dem unseren am nächsten das im Gebetbuch Kaiser Maximilians von 1515. Es handelt sich hier um eine leicht und flott hingeworfene Zeichnung, das Antlitz ist entwickelter und voller, Haar und Bart sind kräftiger ausgebildet, die Dornenkrone ist dem Zeichnungsstil entsprechend einfacher gestaltet. Allein im Ausdruck klingt ein ganz verwandter Ton, das jähe Entsetzen, das Angstvolle, und auch hier die geöffneten Lippen. Ich möchte diese Zeichnung geradezu als eine aus der Erinnerung geschaffene Replik unseres Bildes ansehen.

Besonders interessant ist die Vergleichung mit dem seelisch so ungemein tief erfaßten und technisch so sorgfältig durchgebildeten Kupferstich von 1513, in welchem Dürer gewiß nach seiner damaligen Auffassung das Beste geben wollte, was er über das Leidensantlitz des Herrn zu sagen wußte. Auch hier sehen wir ein Antlitz im vollen Mannesalter, der Bart ist stärker entwickelt, die Dornenkrone kräftiger gestaltet. Doch das sind Nebendinge. Aber diese Augen blicken viel ruhiger und tiefer, die Lippen des Mundes sind geschlossen, die Krone ist weiter hinaufgerückt, so daß die hoheitsvolle Stirn freiliegt, der Schmerz ist hier mehr beherrscht, es ist der leidende Gott, der hier viel stärker betont ist, als auf unserem Veronikabild. Über dem Antlitz von 1513 liegt die stille tiefdunkle Nacht der Trauer, aus welcher majestätisch die Sterne der Gottheit hervordämmern.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß diese Darstellungsweise künstlerisch und religiös höher zu bewerten ist, als die unseres Bildes, daß sie eine höher entwickelte Stufe des Christusideals repräsentiert. Damit ist uns zugleich ein Anhalt gegeben für die Einordnung unseres Veroneikons in Dürers Gesamt-



CHRISTEL KUBALL, HAMBURG (ENTWURF UND AUSFÜHRUNG) GEBURT CHRISTI
Goldene Medaille, Ehrenpreis der Stadt Leipzig anläßlich der Internationalen Baufachausstellung in Leipzig 1913

werk. Das Gemälde kann unbedingt nicht nach dem Stich von 1513, auch nicht ungefähr gleichzeitig entstanden sein. Schon das ziemlich flau durchgearbeitete kleine Blatt von 1510 zeigt im Christusantlitz den Ausdruck des stillen Leidens. Es muß ein weiter Weg seelischer und künstlerischer Entwicklung liegen zwischen der Auffassung des Meisterstiches von 1513 und der unseres Heilandsbildes. Ganz genau wird sich die Entstehungszeit des letzteren wohl überhaupt nicht feststellen lassen, indes scheint mir, wie oben erwähnt, das Werk stilistisch noch ins 15. Jahrhundert zurückzugehören. Auch die Malweise, besonders die Färbung der Schatten erinnert unter allen mir bekannten Dürerwerken am meisten an die des Krellbildnisses von 1499 in der Alten Pinakothek. Haben wir endlich, wie höchst wahrscheinlich ist, in unserem Christusantlitz Porträtzüge Dürers selbst zu erkennen, so wäre die Entstehungszeit noch weiter, mindestens vor das Selbstbildnis im Prado von 1498 hinaufzurücken. Und da es feststeht, daß das Veroneikon ursprünglich sich in Venedig befand, so ist im Zusammenhang mit den erwähnten Gründen wirklich die Wahrscheinlichkeit nicht von der Hand zu weisen, daß unser Werk anläßlich des ersten Aufenthaltes Meister Albrechts in der Lagunenstadt ebendort, etwa um 1494 entstanden ist. Allerdings zeigt sich darin keine Spur italienischen Einflusses, allein wir wissen auch, daß jener erste italienische Aufenthalt auf Dürers Kunstweise keineswegs völlig umgestaltend gewirkt und daß beispielsweise der aus Venedig Heimgekehrte das urdeutsche, von welschen Anklängen fast ganz unberührte Werk des Apokalypsenzyklus geschaffen hat. Es ist im Grunde auch derselbe Zug des auf die höchste Leidenschaft Gespannten, des Stürmisch-Aufgewühlten der in der Apokalypse und in unserem Heilandsantlitz spricht. Ein Produkt aus Dürers Sturm- und Drangzeit.

Es ist bereits angedeutet worden, wie sich die Spuren unseres Gemäldes in Dürers Werk verfolgen lassen. Vertieft und vergeistigt sich auch die Christusidee bei Meister Albrecht fort und fort, Anklänge an das in früher Ju-

CHRISTEL KUBALL, HAMBURG (ENTWURF UND AUSFÜHRUNG) CHRISTUS AM KREUZ
Goldene Medaille, Ehrenpreis der Stadt Leipzig anläßlich der Internationalen Baufachausstellung in Leipzig 1913

gend geschaffene Werk finden sich in allen den späteren Schweißtuchbildern Dürers.

Und wenn der Meister anno »1500« oder, wie man jetzt annimmt, etwa um 1506 das berühmte ideale Selbstbildnis der Alten Pinakothek schafft, das ihn ganz in reiner Frontalansicht mit den gleichmäßig um das schöne Antlitz herniederfallenden Locken zeigt, so stammt dieses Schema gewiß vom Veronikabild, dessen feierliche Wirkung Dürer in unserem Bild wohl zum ersten Male selbst erprobt hatte. Daß auch Renaissanceideen an diesem einzigartigen Werk mitgearbeitet haben, sei deshalb nicht bestritten. Aber die rein frontale, symmetrische Auffassung hat Dürer unbedingt aus dem Schema des Veroneikons entnommen.

Endlich der oben erwähnte in der Ausführung dem H. S. Beham zuzuschreibende großartige Holzschnitt des dornengekrönten Christushauptes. Daß wir hier, was Auffassung und Hauptlinien der Gestaltung anlangt, Dürerisches Gut vor uns haben, unterliegt keinem Zweifel. Und ich möchte die Ansicht vertreten, daß gerade unser Veronikabild, das Meister Beham in irgendeiner Weise bekannt sein mußte, die Quelle darstellt, aus welcher er in erster Linie geschöpft hat. Er hat dieses Werk kombiniert mit dem oft erwähnten Stich von 1513, er hat es für seine rein lineare Komposition und nach den stilistischen Anschauungen seiner Zeit entsprechend umgestaltet. Das Antlitz ist voller, Zeusartiger, vom Leiden wenig berührt. Aber Augen und Mund stammen aus unserem Veroneikon. So ergibt sich ein leidenschaftliches und plötzlich gehemmtes Empfinden, eine Unausgeglichenheit, die man sofort empfindet, die auch ihren eigenen Reiz hat, und die Wölfflin als »kalt« und »fast gorgonenhaft schreckend« bezeichnet.

Aus unserem Veronikabild jedoch weht uns an der heiße Atem rein Dürerischen Empfindens.





CHRISTEL KUBALL JÜNGLINGSALTER
Goldene Medaille der Stadt Leipzig 1913

DIE SCHWARZ-WEISSAUSSTELLUNG DER MÜNCHENER SECESSION 1913/14

Von Oskar Gehrig

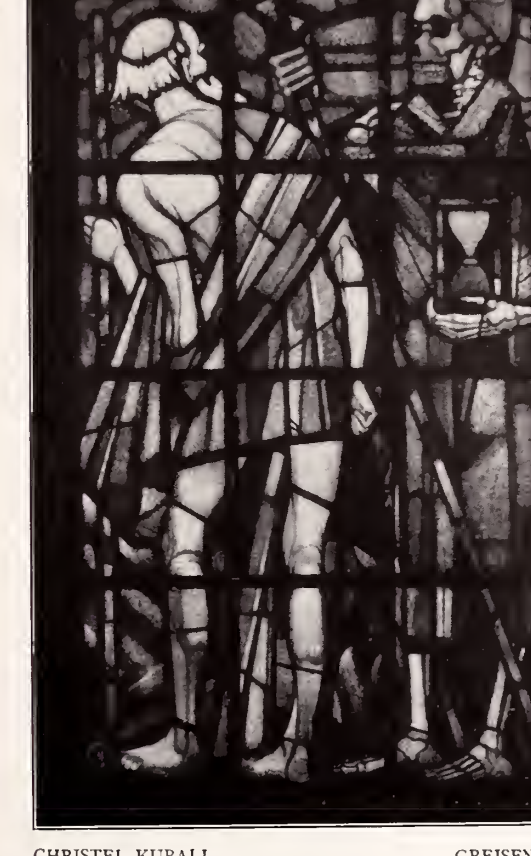
(Schluß)

In der Schwarz-Weißlithographie zeigten die Franzosen diese Momente am stärksten; bei Delacroix mag die Entwicklungsreihe beginnen, die sich vor uns in jeweils eignen, stilistisch auch scharf unterscheidbaren, aber innerlich verbundenen Persönlichkeiten über Daumier zu Degas, Toulouse-Lautrec vor allem und schließlich Cézanne auftut; mit Notwendigkeit geht der auflockernde Prozeß vor sich. Und bei allem, was Deutschland dem Frankreich des 19. Jahrhunderts vielfach verdankt, in der Graphik sind wir, gerade weil sie die ursprünglichste Gestaltungsart ist, am ehesten noch wir selbst geblieben; hier beschränkte sich die Beeinflussung auf prinzipielle innerkünstlerische Gestaltungsfragen, nicht so sehr auf die in stilistischen Imponderabilien sich manifestierenden Äußerungen der künstlerischen Grundanschauungen, wie es sich in der Malerei zeigte; die durch Rassenunterschiede und soziologische Bedingungen anders geartete Auffassung ließ auf diesem Gebiete der Gestaltung noch reichlich freien Spielraum. War der Franzosen Schoßkind die noch neue Lithographie, so fanden die Deutschen, als sie wieder anfingen, systematisch mit Graphik sich zu befassen, im Hinblick wohl auch auf die alten Meister, im Stich, vornehmlich aber der Radierung, und auch in dem zu neuem Leben erweckten Holzschnitt die Möglichkeit eines adäquaten Ausdrucks oder sie warfen sich mit Feuereifer auf die Pflege der lebensfrischen Zeichnung. Aber Corot, einer deren aus dem Wald von Fontainebleau, die sich mit Innigkeit und grüblerischem Gemüt in die Schätze der Natur vergruben, radiert wie auch Millet seine stimmungsstarken Motive, die er malerisch sicher und fest im Strich sieht, und van Gogh, in dessen Adern germanisches Blut noch geflossen ist, wirkt am stärksten und reinsten in seinen Zeichnungen. Hier führen direkte Brücken herüber und hinüber, hier liegen wesenhafte Berührungspunkte zwischen uns und ihnen. Was Manet radierte, verbindet die neue Kunst mit dem Dämon oder besser gesagt Janus Goya über ein halbes Jahrhundert hinweg und zeigt die logische Bindung der Elemente innerhalb der Entwicklung zum malerischen Stil. Wenn wir auf einige Einzelheiten dieser französischen Abteilung eingehen, so wenden wir zuerst unseren Blick auf die samtweichen, technisch so vollendeten Tierlithographien von Delacroix, dessen ungeheures Können sich hier im besten Lichte zeigt; von Daumiers Hand sehen wir eine große Zahl seiner blitzartig fast hingefetzten Karikaturen und Illustrationen, wie wir ihnen heute leicht und oft auch anderswo begegnen; freilich müssen daneben die an und für sich recht tüchtigen Blätter seines schon formelhaften Epigonen Gavarni abfallen; das alte Lied. Und doch hat der leichtere Gavarni noch recht viel Gutes und Eigenartiges sich bewahrt. Technisch reizen aber seine Drucke nicht mehr so sehr wie die Daumiers, wo selbst das Schwarz als Fläche noch belebt. Von den Radierungen Corots haben wir schon gehandelt; Millet singt wieder sein urwüchsig Lied auf die Arbeit des Landmannes, Vorklängen zu heroischen Epen gleichen solche Blätter. Von Manets Hand sehen wir treffliche Porträtradierungen, meist in ganzer Figur, neu im Wesen und in der Erscheinung ist das abstrakte, nur auf Bewegung hin gesehene »Wettrennen« (Lithographie), das auch noch von der Berliner Ausstellung her bekannt ist; Félicien Rops brilliert vor allem durch seinen »Satan als Sämann über Paris«; sprudelnde Phantasie und verblüffende Beherrschung der Stoffe wie Mittel zeigen seine übrigen Radierungen, die freilich in manchem Punkte nicht den Rops repräsentieren, der sattsam bekannt ist. Degas und Toulouse-Lautrec, diesmal besonders der letztgenannte, fesseln durch ihre Darstellung noch mehr wie durch das Dargestellte; hier sind wir beim reinen Impressionismus angelangt. Sisley wirkt etwas süß in seiner »Flußlandschaft«, noch mehr gilt dies aber von einigen Arbeiten Renoirs, seinen meisterlichen »weiblichen Akt« wollen wir ausnehmen; wie stark ist aber der »Maxim Gorki« Steinlens oder der »Bergmann« von Meunier gegen die fast schon nebelhaften Porträts von Renoir. Maurice Denis' exotische bald, bald altertümelnde stilisierende Weise mag den Beschauer doch zu fesseln ob ihrer frühlinghaften Zartheit und der Frische, der Linienmelodie wie der einschmeichelnden Farbengebung; fast wäre es ein mixtum compositum. Cézanne ist durch zwei farbige Lithographien, »Badende« darstellend, die zu seinen bekanntesten Kompositionen gehören, vertreten; hierin ist der Impressionismus bereits überwunden und der Meister reicht den Kompositionskünstlern von heute die Hand und führt sie in eine weite, reine Welt absoluter Kunstschöpfung.

Nach dieser historisch orientierten und dem Vergleiche dienenden Beigabe gehört unser ganzes Augenmerk dem Gros der modernen deutschen Graphiker, um derentwillen die jetzige Veranstaltung der Secession ins Leben gerufen worden ist: Im ganzen sind über tausend Ar-



CHRISTEL KUBALL MANNESALTER



CHRISTEL KUBALL GREISENALTER

Ausstellung Leipzig 1913; Goldene Medaille der Stadt Leipzig

beiten in den unteren Räumen des Ausstellungsgebäudes vereinigt; vieles mußte refüsiert werden, nicht immer wegen Mangels an Qualität, sondern wegen des begreiflich großen Interesses seitens der Künstlerschaft, das durch die gegebenen Verhältnisse des zu Gebote stehenden Raumes gedämpft wurde. Somit will und kann die heurige Ausstellung auch nicht Anspruch auf Vollständigkeit machen. Was den technischen Charakter der ausgestellten Kunstwerke anlangt, so überwiegt die Radierung und die Zeichnung bei weitem; ihnen folgen an Menge erst in größeren Abständen Lithographie und Holzschnitt, der relativ schwach vertreten ist. Stofflich genommen, gebührt der Landschaft wie in jeder modernen Ausstellung ein Hauptplatz, aber doch vermag sie hier dem Ganzen als beherrschender Faktor keineswegs mehr das Gepräge zu geben. Gerade die Erzeugnisse der freien zeichnenden Künste spiegeln die Züge der Zeit am getreulichsten wieder; sie zeigen uns auch klar, wohin der Weg geht. Die figurale Schöpfung, die durchgeistigte Komposition im Gegensatz zur bloßen, zuständlich gegebenen Impression ist als Motiv zur Gestaltung immer mehr in den Vordergrund gerückt. Fast mag es von symptomatischer Bedeutung sein, daß innerhalb dieser modernen Umgebung in ehrwürdiger Größe der Karton »Die Hesperiden« von Hans von Marées hängt; wie paßt sich die Schöpfung dem Rahmen der Ausstellung gleichsam als edelste, gereifte Frucht einer zum Problem gewordenen künstlerischen Weltanschauung ein. Herterichs »Grablegung«, geboren nur aus modernerem, herberem Geiste, reiht sich ebenbürtig an. Überzeugend ist hier die Idee gestaltet, monumental und wuchtig in Auffassung und Strich. Lichter in der Farbe und froher in der Bewegung ist die Welt Becker-Gundahls; auch er bildet religiöse Stoffe. Franz Reinhardt hat sich im Laufe der letzten Jahre zu einem der stärksten Zeichner und Kompositionskünstler unter der jüngeren Münchener Generation heraufentwickelt; eine meisterliche Probe ist die große »Skizze zur Kreuzaufrichtung«, die den Künstler völlig in seinem Elemente zeigt; hier hat er mit knapperen Mitteln mehr Wirkung erreicht als in dem gleichnamigen, ebenfalls wuchtigen Gemälde, das im Vorjahre an dieser Stelle besprochen wurde. Die dekorativen Entwürfe von Wilh. Köppen zeichnen sich durch Glück im Aufbau, in der Massenverteilung und Geschmack in der Farbengebung aus; im Stile entfernen sie sich nicht allzu weit von der zum Teil archaisierenden Art, die Stuck und Diez als echte Münchener längst angeschlagen haben; vieles, was für Mosaik berechnet ist, fordert sogar technisch zu dem genannten Dekorationsstil heraus. Reichlich vertreten ist Carl Caspar mit einer Serie alt- und neutestamentlicher Darstellungen, die alle beweisen, daß der Künstler bei seiner Kompositionsarbeit trotz aller freien, scheinbar oft willkürlichen Behandlung doch Materie und Form in allem beherrscht. Wir wollen hier gleich einige weitere Künstler anführen, aus deren Zeichnungen oder Drucken figürlichen Inhaltes das moderne Streben nach beseelter Monumentalität, nach reiner künstlerischer Ausdruckskraft spricht; Scharff und Schwalbach kämen mit ihren Arbeiten in erster Linie in Betracht; des ersten Radierungen aus den Zyklen »Träume«, »Tempera-

mente« oder »Skizzen« usw. sind wirkungsvoll durch ihre geniale Abstraktion und in allem zeugen sie von raffiniertestem modernem Geschmack; er wie Schwalbach drücken ihren ganzen nach Stil tendierenden Künstlerwillen fast ausschließlich mit der streng disziplinierten Linie aus. Sie gehören zu den modernsten in der Ausstellung, zu den wildesten hier; gegenüber den neuesten Richtungen aber, die auf der Schwarz-Weißausstellung nicht vertreten sind, obwohl sie graphisch nicht uninteressant wären, zumal wegen des Vergleiches, müßten diese Leute aber doch wieder zahm erscheinen. Die Stuttgarter Eberz und Eberhard folgen der giottesken Weise Hölzels in ihrem kompositionellen Schaffen; ihr Landsmann Gref hat stimmungsvoll moderne und ausdrucksstarke Lithographien (»Zwei Menschen«) ausgestellt. Otto Greiners scharf zusehende Kunst sei hier nicht übersehen, sein »Selbstbildnis« ist eine besonders glückliche Arbeit. Klemm und Albicker leisten Bedeutendes auf figürlichem Gebiete. Einen Münchener vor allem vermissen wir, der als großzügiger Beherrscher der Komposition gerade in den letzten Jahren so stark in den Vordergrund gerückt ist: Robert Genin. Dafür erfreuen uns einige andere wieder um so mehr mit ihren Zeichnungen und Radierungen, so der eminent kühne und sichere Draufgänger Willi Geiger, der zeigt, was Beschränkung und völlige Ausnützung der Mittel heißt, mit denen er blitzartig die schwierigsten Bewegungsmotive wiedergibt; ihm reiht sich W. Thöny-Graz an mit seinen Arbeiten, inhaltsreich an künstlerischen Werten wie gegenständlicher Materie; er hat dabei eine unverkennbare illustrative Begabung. Mit farbigen Zeichnungen und Aquarellen sind, wenn wir zunächst noch von modernen Bestrebungen handeln wollen, Spiro (»Urteil des Paris«), Bock, Oppler, der genannte Eberz, Nymann und Arnold glücklich vertreten; durch den letztgenannten sind wir schon an das Kapitel Karikatur gelangt; was wäre noch viel Neues über den unübertroffenen Meister der Karikatur, den raffinierten Kultivator der Linie und den psychologisch tiefdringenden Beobachter Gulbransson zu sagen? Wie streng wirkt er gegenüber dem gemütlichen, heiteren Kirchner, der trotzdem aber einer rechten Dosis Geschmackes nicht entbehrt. Auffallend gute Massenwirkungen erreicht der noch junge Gg. Pfeil in seinen Zeichnungen. Ein Zeichner reinsten Wassers ist Hans v. Hayek, dem es sogar gelingt, bei äußerst konkreten Motiven nicht stofflich zu wirken; sein ganzes Virtuosentum und die spielende Beherrschung verschiedenster Techniken zeigt Habermann in abgerundeter Weise durch seine mondänen Frauenbilder; Hommel leistet ihm Gefolgschaft; Püttners Akte wirken dagegen in ihrer derben Klarheit und Kraft viel frischer und unmittelbarer. Was Studium der Natur und künstlerische Zucht anlangt, kann man aus den Zeichnungen Groebers ersehen; ein Maler muß vor allem zeichnen können, möchte man hier bestätigen; so einer muß ein trefflicher Lehrer sein. Eichlers fast bengalische Akt- und Detailstudien (zu seinem Fresko im Neubau der Münchener Rückversicherungsanstalt) zeugen sicherlich von großem Können; aber was er hier sagen will, sagt er fast schon zu deutlich, zu prononciert muß er uns erscheinen. Daß Käthe Kollwitz auch als Frau zu den bedeutendsten deutschen Zeichnern und kraftvollsten Graphikern gerechnet werden muß, zeigen uns ihre drei Kohleskizzen; sie hat sich ohne zu große Prätention mit Glück und Kraft des vierten Standes angenommen. Nicht will sie bloß in rein impressionistischem Sinne die werktätige Arbeit, das Wogen in der Welt von heute schildern, vielmehr heroisiert sie die Vertreter der Arbeit durch die ihnen anhaftenden Erscheinungen der Daseinsschwere; dadurch kommen starke psychologische Momente in ihre Kunst. Auf allen Ausstellungen kann man feststellen, in wie hohem Maße unser soziales Zeitalter im künstlerischen Leben die Bilder der Arbeit und der Industrie widerspiegelt, Teile aus jener rauhen Welt der rauschenden Wirklichkeit wiedergibt in reiner Zuständlichkeit, erfaßt bei augenblicklicher Bewegung; als Vertreter dieses Stoffgebietes müssen wir Bach, Baum, Paeschke, Schöllkopf und Wimmer anführen, die flotte Zeichnungen ausgestellt haben; mit Radierungen desselben Inhaltes zeigen sich Giese, Hayeck, Kley, Paeschke und Voellmy; Einzelheiten mögen unterbleiben. Zille als bekannter derb-ernster Humorist der Proletarier möge sich hier anreihen. Bevor wir uns noch einer größeren Gruppe von Radierern figürlicher Darstellungen zuwenden seien, noch die idealistischen, säuberlichen Märchenbilder, die fast an die Zeiten der deutschen Romantiker (Schnorr v. Carolsfeld!) erinnern, von Beckert von Frank erwähnt neben den legendären, geschmackvoll subtilen Aquarellen Wirschings. Die lithographischen Blättern des anschaulich dichtenden Kreidolf sind fraglos zum Entzücken lieb; seine Poesie ist bei aller Romantik doch urpersönlich. Kraftvolle und glänzende Kompositionen hat Rössner auf materialgerechte Weise in Holz geschnitten; desgleichen Müller und Hänny (Bildnisköpfe). Die große Kohlezeichnung von Kuschel (»Grablegung«) zeugt von streng gefaßter Gruppenbewegung. Weiterhin einige Porträts: Der Russe Mouraschko in der Secession bekannt durch farbenglühende Bildnisse, hat einige Kartons ausgestellt, die von dem Maler nicht viel ahnen lassen. Samberger ist in den fünf weiteren Münchener Künstlerporträts bei aller gewahrten Strenge und Tiefe zu größerer Ruhe und Einheit gelangt als zuvor, und die farbigen Stuckschen Kartons (Tilla Durieux) sind bravoureuse Leistungen, die aber trotzdem nicht zu überraschen vermögen; Stuck und immer wieder Stuck; ein Dekorateur ohnegleichen dabei und doch steckt in dem Weltmann noch ein starker ursprünglicher Kern fast primitiver Anschauungsweise; Extreme.

Und nun noch einiges über die Radierungen in der Secession. Gleichviel ob es sich um Arbeiten figürlicher oder landschaftlicher Art handelt, werden wir Radierungen im eigensten Sinne finden, die meist auf impressionistischem Wege Ausschnitte des Raumes in zuständlicher Weise wiedergeben, wobei das Gegenständliche unter starker Entstofflichung in der Hauptsache zum Träger von Hell und Dunkel gemacht ist, oder wir werden sorgsam vorbereitete, auch aufs Detail achtende, dem Stiche sich nähernde Arbeiten antreffen, wo kalte Nadel und Grabstichel bisweilen größere Bedeutung erlangt haben als Radiernadel und Ätzwasser; und doch fassen wir beide unter dem Namen Radierung zusammen. Zur ersten Gruppe gehören allermeist einmal die schon genannten Darstellungen aus dem industriellen Leben oder figürliche Schöpfungen wie die eines Scharff oder auch Geiger. Strenge Scheidungen lassen sich hier jedoch ohne weiteres nicht treffen, da viele Arbeiten sich in der Mitte zwischen den beiden Erscheinungsarten bewegen; zumal bei den modernen figürlichen Schöpfungen fällt beispielsweise das impressionistische Moment schlechthin weg. Greve-Lindaus lebendige Motive, die Kompositionen von F. A. Weinzheimer oder die feinsinnigen Blätter Ad. Schinnerers (»Das geträumte Paar«), E. Oppler, H. Barthelmess, F. Meseck oder H. Zeillinger verdienen hervorgehoben zu werden; Thöny-Graz, Zille oder Faure desgleichen; mystischen Gehalt zeigen die Kompositionen R. Müllis. Scharf erfaßt sind die in bekannter Art sicher hingesetzten Kopf- und Bewegungsstudien von Karl Bauer nach Rich. Dehmel. Zwischen der einen und andern Gattung stehen die poetisch reichen Bilder aus Welt und Natur des jungen Schweizers Riedel. Einer der sichersten und vornehmsten Kupferstecher ist unbestreitbar Alois Kolb; er hat auch diesmal wieder riesige Formate geschaffen

(»Flieger« und »Weberin«); trotzdem wir uns eigentliche Graphik nicht mehr so vorstellen, wie er es hier getan, und man eher mitunter an Vergrößerung als an Größe des Motivs erinnert wird, zwingen diese Arbeiten Respekt ab. Ganz besondere Qualitäten hegen die in Motiv und Technik trefflichen Buchdruckradierungen des unvergeßlichen Welti; Fritz Pauli, auch ein Dichter, tut es ihm in vielem nach. Zwei in neuerer Zeit viel genannte Graphiker, Jos. Uhl und Ferd. Staeger, seien am Schlusse dieser Gruppe nicht vergessen.

Einige treffliche Ausländer reihen sich würdig an. Ed. Vallet, in dessen Blättern viel vom Geist eines Courbet meinethalben und dagegen auch wieder Hodler steckt; der ernste, starke Schwede Emil Zoir, dessen Kunst Parallelen zur Weise einer Käthe Kollwitz aufweist, und zuletzt noch der Norweger Erik Werenskjold, der freilich — in Figur und Landschaft — von Manier nicht ganz frei ist, möge als Repräsentant einer anderen Nation erwähnt sein.

Was nun die landschaftlichen Radierungen anlangt, so wollen wir zunächst auf die schlicht-soliden, naturwahren Schilderungen Halms, Grafs, Hollenbergs hinweisen. Bauriedl, Lamm, Legler, Meyer-Basel, Steiniger oder Fischer mögen folgen. Ein außerordentlich kräftiges und sympathisches Blatt ist die »Via Appia« von Ed. Winkler, ein glücklicher Versuch die »Morgensonne« Heinrich Freytags. Moderne Bahnen schlagen dann auch Bloos, Helen Dahm oder Felber ein; kubistische Stilisierungen fast schon scheint der Holländer Schelfhout anzustreben. Landschaftszeichner von bekannter Art und Qualität sind Altenkirch, Piepho, Pietzsch (sein Bestes wohl ist der kleine »Hafen von Ajaccio«) und Rud. Riemerschmid; besonders lieb und fein sind die kleinen Blätter von Kirchner, die derbkräftigen Arbeiten von Buchwald-Zinnwald, die wundervoll vereinfachten, stimmungsklaren Ansichten aus Florenz von Pellegrini oder die teils in die Bahnen van Goghs, teils in die der modernsten Richtungen einschlagenden Zeichnungen von Lange, Modersohn und von E. v. Brokhusen halten sich trotz allem würdig im Rahmen des Ganzen.

Aquarelle, Gouachen und größere Kartons bringen Jul. Hüther, Benno Becker, natürlich auch die lieben Einheimischen Otto Bauriedl und Carl Reiser, der diesmal besonders geschmackvolle Stücke ausgestellt hat. Der schwarz-weiße Holzschnitt wird fast einzig durch das große, technisch befriedigende »Lötschental« Max Bucherers repräsentiert, während nennenswerte farbige Blätter dieser Art Martha Cunz zeigt. Und nun noch zwei Vertreter der Landschaftslithographie, die uns eine besondere Freude zu machen verstehen: der impressionistische Berliner Walde-

GEMÄLDE IM HOCHALTAR · IN DER DOMINIKANERKIRCHE ZU KÖLN



P. LUKAS KNACKFUSS, O. P. ERWARTUNG DES HL. KREUZES

Text S. 224

mar Rössler mit trefflichen Marinen, die gegnüber früheren Arbeiten einen starken Zug zur Vereinfachung aufweisen, und die großzügige ausdrucksvolle Münchnerin Maria Caspar-Filser, die eine reiche Sammlung von Wiedergaben der ihrem Wesen entsprechenden italienischen Landschaft vorführt.

Auch die Tierwelt hat einer Reihe von Künstlern dankenswerte Motive abgegeben; beschränken wir uns auf das Wichtigste. Die realistischen Zeichnungen, die sich auf das genaue Erfassen des Formalen beschränken, von Aug. Braun oder Rich. Müller (Dresden) stehen den lebendigen, die blitzschnelle Bewegung wiedergebenden Studien von Eug. Wollff und vor allen Hans Molfenter gegenüber. Holzschnittte zeigen H. Hänny und H. Frank (Farbholzschnitt); Aicher, Eimer, Kieseritzky seien noch hervorgehoben. Und damit verlassen wir das Gebiet der reinen Graphik. Von der materiellen Seite aus betrachtet zeigt der rege Verkauf schon die Tatsache an, daß die Secession mit dieser Veranstaltung einen glücklichen Griff getan hat.

Eine fast ebenso erfreuliche als notwendige Zugabe zur Schwarz-Weißausstellung ist die Sonderkollektion des neugegründeten Bundes Münchener Buchkünstler, die uns den Buchschmuck als eine Blüte graphischer Betätigung erscheinen läßt. Wird hierin der Künstler seiner Aufgabe, die zwischen freie und angewandte Kunst zu liegen kommt, gerecht, so ist dem Leser und Beschauer jeweils ein voller, intimer Genuß sicher. Es handelt sich in dieser Abteilung nicht bloß um den illustrativen Teil der Bücher, sondern auch um die ganze Ausstattung von innen heraus und um bildgeschmückte Einbände sowie geschmackvoll ornamentierte Lederbände. Eine Reihe von Prunkstücken, auch kunstvolle Adressen und Titelblätter sehen wir hier. Beginnen wir mit den Arbeiten von Otto Hupp, der ein feinsinniger Vertreter einer deutschen Renaissance ist derart, daß man sie auch heute noch anerkennen und schätzen muß; die eigene Note des Künstlers ist bei allem unverkennbar. Modern gehalten, aber doch mit sichtlicher Anlehnung an die Art vergangener Perioden, vom Rokoko bis zum Empire und Biedermeier sind die Illustrationen und Einbände von Emil Preetorius und Paul Renner. Ignatius Taschner, der jüngst so jäh Verstorbene, ist eine starke, urdeutsche Persönlichkeit für sich; seine Bilder atmen köstlichen Duft, durchwürzt von echtem Humor; auch im Ornamentalen behauptet er sich mit seltener Reinheit. Weltmännischer im Humor, kapriziöser ist Th. Th. Heine; unleugbar die kulturell bedeutendste Gestalt in diesem Reigen ist aber F. H. Ehmke, dessen abgerundeter klarer Stil den modernen Geist am deutlichsten dokumentiert bei unbestreitbarer Selbstständigkeit im Schaffen neuer Formen und Ausdruckswerte. Über das gewöhnliche Maß des Verdienstes gehen allein schon seine Bemühungen um neue künstlerische und brauchbare Schriften, sei es Antiqua oder Fraktur, hinaus. Betrachten wir die im Prunk selbst gemäßigten Adressen oder seine schlicht ausgestatteten Broschüren, überall erkennen wir die fest umrissene, in strengster Zucht großgewordene Persönlichkeit.

ZU DEM BILDE AUF SEITE 223

Der VI. Jahrgang dieser Zeitschrift brachte S. 224 und 225 die Wiedergabe zweier Gemälde vom Hochaltar der Kölner Dominikanerkirche, die Auffindung und die Erhöhung des hl. Kreuzes, von P. Lukas Knackfuß, O. P. in Köln. Inzwischen vollendete der Künstler zwei weitere Bilder für denselben Altar, welche die Verherrlichung des Kreuzes am Ende der Welt zum Gegenstande haben. Eines derselben ist auf S. 223 abgebildet; es läßt die gedankliche und künstlerische Auffassung auch des anderen erkennen. Das reproduzierte Bild stellt dar, wie das Kreuz, wenn es am Ende der Tage als »Zeichen des Menschensohnes« am Himmel erscheint (Matth. 24, 30), von denen voll Zuversicht begrüßt wird, die im Leben unter diesem Zeichen gestritten haben; das andere schildert, wie jene von der Macht der siegreich erstrahlenden Wahrheit zu Boden geworfen werden, welche im Leben Feinde des Kreuzes waren. Das erstere Bild atmet darum Ruhe und Frieden, während das andere die Verwirrung und Verzweiflung der Gottlosen schildert. Hören wir den Künstler selbst, wie er uns das erste Bild erklärt: Auf einer Bergeshöhe versammelt erwarten die Gerechten die Ankunft des Herrn. Weit öffnet sich der Ausblick in ein von einem Flusse durchzogenes Tal. Zum letzten Male ist die Sonne untergegangen und färbt noch mit rötlich und goldig schimmerndem Lichte den Äther. Aber schon ist finsteres Gewölk heraufgezogen und verhüllt, sich ausbreitend, den Himmel. Da blitzt und strahlt es aus dem Gewölk hervor und von Glorienschein umflossen erscheint das von einem Engel gehaltene Kreuz. Nicht Schrecken, sondern Vertrauen und Zuversicht weckt die Erscheinung bei den Gerechten. Doch sind die vorherrschenden Gefühlsäußerungen verschieden bei den einzelnen. Verschieden sind ja die Wege, auf denen die Menschen ihr Heil wirken, verschieden auch die Abstufungen der Vollkommenheit und Tugend. So sehen wir hier als Gegensätze nebeneinandergestellt einen jungen Mann, der in der Reue über seine Sünden vor Scham und Schmerz das Gesicht in die Hände birgt, und ein unschuldiges Knäblein, das harmlos zum Kreuze aufblickend die gefalteten Händchen emporhebt. Der Ordensgeistliche, der im Ringen nach der Vollkommenheit stets das Kreuz als einziges Mittel des Heiles geliebt hat, begrüßt es auch jetzt voll Freude, da es zum Gerichte ruft, und zu seiner Seite blickt der brave Laienbruder, der lange Jahre in mühevoller Arbeit aus Liebe zu Jesus Christus das Kreuz getragen, hoffnungsfreudig zu dem strahlenden Kreuze empor. Etwas weiter zurück sieht man eine Dame, die im Bewußtsein ihrer Mängel zum Kreuze um Barmherzigkeit fleht, während die Haltung des Herrn zunächst nur den unmittelbaren Eindruck der plötzlichen Erscheinung kennzeichnet, indem er von dem das Kreuz umgebenden Lichtglanz geblendet zuerst die Augen mit der Hand bedeckt und dann, um genau die Erscheinung zu sehen, die Hand wieder gehoben hat. Auf einer Erhöhung mit seitwärts schroff abfallender Felswand steht der Pfarrer, umgeben von den Frömmsten seiner Gemeinde. Seine Haltung spricht feste Zuversicht aus. Mit Chorrock und Stola angetan breitet er segnend seine priesterlichen Hände über die um ihn knieende Gemeinde und schaut zu dem Engel auf, der das Kreuz hält, als wollte er sagen: »Dies sind meine treuen Schäflein, ich habe sie behütet und bewahrt für den Tag der Ewigkeit!«

Auf dem zweiten Bilde sehen wir die Genußmenschen der höheren Stände, verbitterte Arbeiter, die durch Religionslosigkeit vom leiblichen auch in das geistige Elend geraten sind, hochmütige Gottesleugner, Volksmassen, die gedankenlos nur für diese Welt leben.

In beiden Bildern sind die Gestalten dem modernen Leben entnommen, weil das Ereignis als bevorstehend geschildert wird und der Gegenstand alle angeht. Der Künstler glaubte, daß durch ein historisches oder ideales Kostüm die unmittelbare Wirkung auf den Beschauer geschädigt worden wäre. A.



René Kuder | 3106 * | Ges. f. christl. Kunst, München

Emmaus

Nonne cor nostrum ardens erat in nobis dum loqueretur in via...? Lucas XXIV



EDUARD VAN ESBROECK — JESUS IN GETHSEMANI (MONDBELEUCHTUNG)
Im Besitz von M. Armand Mercier in Brüssel

EDUARD VAN ESBROECK

Von Dr. LEO MALLINGER, Löwen

Fast wie ein Märchen klingt die Lebensgeschichte dieses Mannes, viel wunderbarer noch als die Schicksale des kleinen Helden von Consciences Erzählung »Wie man Maler wird«.

Steht da — in einer unscheinbaren Ortschaft aus der Umgebung von Brüssel: Londerzeel — ein neunzehnjähriger Bauernbursche in der Werkstatt und arbeitet tüchtig darauf los, ein Paar Holzschuhe zu verfertigen. Seine Gedanken aber schweifen weit abwärts. Mit acht Jahren, als der Vater starb, mußte der begabte und strebsame Volksschüler auf die ihm so teuren Studien verzichten, und das hat er nie verwinden können. Seine Mußestunden füllte er damals regelmäßig mit seiner Lieblingsbeschäftigung aus, Zeichnen. Seine Schulkameraden, die seine Neigungen und sein keimendes Talent kannten, brachten ihm allerlei Bilder mit, die sie nur irgendwo auftreiben konnten und mit Staunen sahen sie ihm dann zu, wenn er dieselben auf einen Fetzen Papier nachzeichnete, und zwar so genau, daß man versucht war, seine Blätter für Durchzeichnungen zu halten. Von Methode hatte er dabei natürlich nicht die geringste Ahnung. Aufs Geratewohl begann er mit einem Ohr oder einem Zweig, und schließlich kam doch ein ordentlicher Mann oder ein richtiger Baum dabei heraus. Ein lebhaftes Naturgefühl, gepaart mit zäher Ausdauer, diese beiden Eigenschaften kennzeichneten schon damals sein Schaffen und haben sich seither immer mehr bei ihm bewahrheitet.

Eines Tages meldete der Knabe mit Tränen in den Augen seinem Schullehrer, daß die beschränkte Lage seiner Familie ihm nicht gestatte, noch ferner die Schule zu besuchen, und daß er seinen Brüdern bei ihrem Handwerk helfen müsse; er bat zugleich inständigst um Überlassung einiger Bücher zu seiner weiteren Ausbildung, da er sich vorgenommen,



EDUARD VAN ESBROECK DAS ANKLEIDEN DES TÄUFLINGS

Text S. 234

nach getanem Tagewerk bis in die Nacht hinein zu studieren. Ans Zeichnen durfte vorläufig nicht mehr gedacht werden. So flossen die Lehrjahre im Holzschuhmachen eintönig dahin.

Da, mit einem Male, kam eine entscheidende Wendung. Im Jahre 1888 — Van Esbroeck zählte damals 19 Jahre — zogen wandernde deutsche Photographen durch den Ort und stiegen in der von den Seinen gehaltenen Wirtschaft ab. Ein wahres Ereignis für unsern zukünftigen Porträtmaler. Diesmal erwachte der lange unterdrückte Zeichentrieb wieder und drängte gebieterisch zur Betätigung. Der junge Handwerker machte sich daran, die Photographien seiner Familienangehörigen in größerem Maßstab nachzuzeichnen. Da die Sache ihm äußerst leicht vorkam, so tat er einen weiteren Schritt und begann, nach der Natur zu porträtieren. Seine Konterfeien aus dieser Zeit entbehren keineswegs des Ausdrucks und haben etwas von dem steifen, ungelenken Wesen der gotischen Künstler. Wiederum ging's eine Stufe höher: bis zur Farbe hinauf. In der Dorfkirche hing ein großes Bild, vor welchem der junge Mann oft in stummer Betrachtung gestanden. Man hatte ihm gesagt, es sei auf Leinwand gemalt, und nun wurde der Wunsch in ihm rege, es auch mit der Farbe zu versuchen. Die Wahl des Modells ist bezeichnend für seine Herzenseigenschaften: er bestimmte seine teure Mutter, ihm zu sitzen. Seine kleinen Ersparnisse mußten dazu herhalten, ein Stück Kattun zu kaufen, das auf ein Brett genagelt wurde; dann machte er sich daran, einige Pinsel aus Kuhhaaren herzustellen und suchte den Anstreicher des Orts auf, um sich von ihm Anweisungen über die Farben geben zu lassen und deren für einige Groschen zu kaufen. Da die Palette ihm gänzlich unbekannt war, verfertigte er sich mit seinem Handwerkszeug einen Kasten mit mehreren Fächern, um die verschiedenen Farben unterzubringen. Als es an die Ausführung des Bildes ging, stellte es sich heraus, daß die selbstgemachten Pinsel den Dienst versagten;

EDUARD VAN ESBROECK — UNGERECHTE VERURTEILUNG

Im Besitz der Kirche St. Servais zu Brüssel. — Text S 232

diesmal mußte der Dorfbote in Anspruch genommen werden, um aus einer benachbarten Stadt tauglichere Pinsel zu beschaffen: er brachte das Beste, das er auftreiben konnte, dünne, auf Gänsefedern aufgesteckte Aquarellpinsel. Trotzdem ging es rüstig ans Werk, und es glückte. Sehr interessant, dieses erste Ölporträt: etwas eintönig in der Farbengebung, jedoch von rührender Wahrheit und sehr ausdrucksvoll, das Seelenleben treu widerspiegelnd. Die Anerkennung blieb denn auch dem Erstlingswerk nicht versagt: sämtliche Dorfbewohner kamen, das Wunder in der väterlichen Schenke anzustaunen, und die Angesehensten sprachen die Meinung aus, der junge Maler müsse die Akademie besuchen. Und so traf er denn einige Tage später vor dem Tor der Zeichenschule eines benachbarten Städtchens, Dendermonde, ein, mit seinen bisherigen »Werken« unter dem Arm. Doch das Unglück wollte, daß der Eintritt ihm versagt blieb: es war eben Ferienzeit. Die günstige Stimmung seiner Familienangehörigen aber hätte sich auf die Dauer verlaufen können; sie mußte also ohne Verzug ausgenutzt werden.

In dieser schwierigen Lage wandte sich der junge Mann um Rat an den Schloßherrn von Londerzeel, Vicomte A. de Spoelberch. Es war eben eine fremde Dame auf Besuch auf dem Schloß, und als diese von dem jungen Dorfwunder reden hörte, sprach sie lachend den Wunsch aus, von dem interessanten Naturkind, als Probe seiner Kunst, porträtiert zu werden. Wie gesagt, so getan. Papier und Bleistift waren schnell zur Hand, und die Sitzung begann. Der angehende Künstler, etwas betroffen und verlegen, ein so aristokratisches Modell vor sich zu haben, arbeitete nichtsdestoweniger gewissenhaft drauflos und sein Eifer war so groß, daß die hereinbrechende Nacht ihn nicht einmal aufgehalten hätte. Die hohen Herrschaften erklärten sich sehr zufrieden und baten um die Rechnung. Eine heikle Angelegenheit! Konnte man schicklich noch etwas für die Arbeit fordern, wenn Papier und Bleistift gratis geliefert worden waren? Man mußte vielmehr für die große Ehre dankbar sein. Der Schloßherr machte dem Zaudern ein Ende, indem er dem jungen Bauern einen Zwanzigfrankschein in die Hand drückte. Schon



EDUARD VAN ESBROECK — WÄHREND DER BEICHT DES STERBENDEN

wollte der Bursche forteilen, um die Geldnote zu wechseln, da man augenscheinlich Kleingeld brauchte. Allein der großmütige Mäzen erklärte ihm, daß er die ganze Summe als redlichen Lohn seiner Arbeit behalten dürfe. Dankesstammeln, und darauf eine solche Hast, die gute Nachricht daheim zu melden, daß die Holzschuhe, die er beim Eintritt ins Haus an der Treppe abgelegt hatte, vergessen wurden und er auf bloßen Strümpfen durch die Straße stürmte.

Herr de Spoelberch tat noch mehr für seinen Schützling: er empfahl ihn dem Leiter der Brüsseler Kunstschule, J. Portaels, welcher — es war im Jahre 1889 — den talentvollen Schüler gleich in den von ihm selbst erteilten Malkursus nach der Natur aufnahm und sich persönlich um seine Fortschritte kümmerte. Dank den Bemühungen des Vicomte erhielt Van Esbroeck ein Stipendium, welches ihm auch in materieller Hinsicht den Aufenthalt in der Hauptstadt erleichterte. Außerdem verschaffte er ihm kleine Aufträge, Porträts von Mitgliedern seiner Familie.



EDUARD VAN ESBROECK BEIM VORBEIZIEHEN DER PROZESSION

Text S. 234

Es war für den jungen Bauern kein leichtes, sich in die für ihn so neuartigen Atelierzustände zu schicken — er, der bis dahin geglaubt hatte, daß es zum Ausüben der Kunst der stillen Sammlung bedürfe, hatte da lärmende, singende, rauchende Gesellen um sich, von deren Gesprächen er nichts verstand, denn er kannte nur seine flämische Muttersprache. Schüchtern in einen Winkel geduckt, sah er dem tollen Treiben zu und hatte alle Mühe der Welt, seine Aufmerksamkeit nicht zu sehr von seiner Leinwand abschweifen zu lassen. Nach und nach gewöhnte er sich an sein neues Milieu und überflügelte bald seine Kameraden in den schnell hingeworfenen Aktstudien. Seine Nächte brachte er großenteils damit zu, Französisch zu lernen und seine lückenhafte Schulbildung durch Lesen zu ergänzen; so machte er unter anderm mit Homer Bekanntschaft, den ihm der Akademiedirektor geliehen hatte. Kaum einige Monate nach seiner Ankunft mußte Van Esbroeck, den Traditionen gemäß, einen vom Direktor dem Kursus aufgegebenen Stoff: Die Rückkehr des verlorenen Sohnes, behandeln. Nicht nur waren ihm Geschichte und Kostümkunde völlig fremd, sondern er wußte noch nicht einmal genug Französisch, um den im Saal aufgeschlagenen Text ohne Zuhilfenahme des Wörterbuchs zu verstehen. Die Ausführung fiel in die Christferien, die der junge Mann im trauten Kreise der Seinen verbrachte. Das ganze Haus feierte das frohe Wiedersehen, und als er am andern Tage sein Thema in Angriff nehmen sollte, da war es ein Selbsterlebnis geworden: in der historischen Szene sah er nur noch das eine, die Rückkehr des Sohnes, das Glück der Wiedervereinigung. Er malte bäuerliche Gestalten

in einer flämischen Hütte, mit einem dampfenden Freudenmahl auf dem groben Tisch. Als er, nach Brüssel zurückgekehrt, die Arbeiten seiner Mitschüler sah, auf denen sich Orientalen in üppigen, faltenreichen Kleidern bewegten, da schämte er sich fast seines anspruchslosen Bildes und hielt sich verlegen im Hintergrunde, als Portaels die Probestücke musterte. Zum Unglück war der Meister an dem Tage schlecht gelaunt, so daß er alles bekrittelte; nichts fand Gnade in seinen Augen. »Wenn man weiter nichts im Leib hat, fuhr er die jungen Leute an, dann tut man besser, Schuhe zu machen.« Dieser Rat schien ja gerade auf den ehemaligen Holzschuhmacher abgemünzt zu sein, und kaum wagte er es, seine Leinwand auseinanderzurollen. Schon begrüßten die Mitschüler die Leistung mit einem spöttischen Lächeln, aber da hellte sich das Gesicht des Lehrers auf, er besah die Arbeit eingehend und entschied: »Der allein hat das Thema gut verstanden. Ihr andern habt meilenweit gesucht, statt euch ganz einfach in eurer Umgebung umzusehen. An diesen Bauersleuten ist doch etwas! Fahr nur so fort, Freund!« sprach er zu Van Esbroeck, »und setz nur deine Unterschrift auf dieses Werk; ich werde es zum Angedenken aufheben.« Wer war da am meisten verdutzt, Van Esbroeck oder seine Mitschüler?

EDUARD VAN ESBROECK — AN DER WIEGE
Text S. 234

Während der zwei folgenden Jahre behauptete er beständig den ersten Platz in seiner Klasse; er bewies mehr Wagemut als die andern und trug in der Prüfung für historische Anordnung ohne Mühe den Preis davon. Allein als Portaels ihm zu seinem Erfolg gratulierte, fügte er hinzu: »Das Stück steht hinter dem Porträt Ihrer Mutter und Ihrem Verlorenen Sohn zurück. Glauben Sie mir, junger Mann, kehren Sie wieder zu Ihren Bauern zurück.« Für den Augenblick aber war der wohlgemeinte Rat schwer zu befolgen, da der Wettbewerb für den Rompreis (1892) bevorstand. Eine solche Auszeichnung war ja nur zu wünschenswert, und es lohnte sich schon der Mühe, sich durch Übungen im historischen Genre darauf vorzubereiten. Die Prüfung im verschlossenen Zimmer begann. Um sich über den ehemaligen Holzschuhmacher zu belustigen, hatten es seine fünf Mitbewerber für gut befunden, mit Holzschuhen an den Füßen zu malen. Kaum hatten sie mit ihrer Arbeit begonnen, so gaben sie vor, die Holzschuhe schmerzten ihre nicht daran gewöhnten Füße, und ließen Van Esbroeck fragen, ob er sie ihnen nicht genauer anpassen möge. »Warum nicht?« war die Antwort, »ich brauche dazu nur einen kleinen Hobel.« Das Handwerkszeug war bald gefunden, und mit unerschütterlicher Gemütsruhe waltete der Spezialist seines Amtes, indem er dachte: »Nur zu, meine Herren, wer zuletzt lacht, lacht am besten.« Und das war Van Esbroeck. Zwar wurde der erste Rompreis in jenem Jahre nicht

zuerkannt, da die beste Arbeit nicht allen Einzelheiten der Prüfungsordnung entsprach; diese Arbeit aber, welche mit dem zweiten Preis gekrönt wurde, war die unseres Malers.

Das Thema war: Die letzten Opfer der Sintflut. Aus der unermeßlichen Wasserflut taucht, vom strömenden Regen zerfetzt, ein letzter Baum hervor. Mit verzweifelter Anstrengung suchen sich die wenigen Überlebenden daranzuklammern. An der Spitze des unter der ungewohnten Last bis ins Wasser gebogenen Astes krallt sich ein Raubvogel fest, dessen Flügel umgeschlagen sind. Daneben hängt sich ein Knabe, Entsetzen im Auge, mit beiden Händen an das lose Band, welches ihn an den Vater knüpft. Ein Mann zieht mit Gewalt sein Weib zum Stamm hin. Die Widerstrebende streckt vergebens die Hand nach dem aus ihrer Umarmung gerissenen Kinde aus, das schon dem Tod verfallen und ein Spiel der Wellen geworden ist. In der ganzen, wie Körner einer Traube harmonisch zusammenhängenden Menschengruppe herrscht Leben und Kraft, Einheit und Abwechslung. Mit verschiedenen Gebärden gehen alle diese Gestalten auf dasselbe Ziel los. Da ist keine Posse, keine romantische Übertreibung. Man hat den Eindruck, daß es sich um ein wirkliches Ertrinken handelt, man sieht das Verderben nahen, man spürt das Unerbittliche des Elementes. Wenn auch einige Umrisse verschwommen sind, so ist doch das Ganze eine wohl angeordnete, ergreifende Szene.



EDUARD VAN ESBROECK — DER SOHN DES KÜNSTLERS

Sobald die Nachricht, daß Van Esbroeck als Sieger aus dem Wettstreit hervorgegangen sei, in seinem Dorf bekannt wurde, brach ein allgemeiner Enthusiasmus aus: die Fahnen wurden aufgesteckt, die Glocken geläutet, und der junge Maler im feierlichen Aufzuge nach dem Gemeindehaus geleitet. Alle Vereine der Ortschaft und der Umgegend nahmen an dem Festzuge teil, und ein ländlicher, aber geschmackvoll hergerichteter Triumphbogen trug als eigentümliche, sinnige Verzierung ein Paar Holzschuhe mit der Jahreszahl 1889 und gegenüber eine Palette mit der Jahreszahl 1892, um die schnelle künstlerische Entwicklung des Jünglings in vier Jahren zu versinnbilden. Das der Regierung gehörende Bild wurde dem Geburtsort Van Esbroecks leihweise überlassen und im Gemeindehaus aufgehängt, wo man es gegen eine geringe Vergütung vorzeigt, die der religiös veranlagte Jüngling der Dorfkirche zukommen läßt.

Ein Jahr später (1893) bewarb sich Van Esbroeck mit einem zweiten größeren Gemälde um den Godecharle-Preis. Diesmal hatte er ein

selbstgewähltes Thema behandelt, das für seine Geistesrichtung charakteristisch ist: Der Tröster der Sklaven. Um die heiße Mittagsstunde haben sich die von der erdrückenden Arbeit im Steinbruch erschöpften Sklaven zur kurzen und wenig erquicklichen Ruhe niedergelassen. Die älteren sind, von Müdigkeit überwunden, in Schlaf versunken. Ein anderer späht nach dem Aufseher, ob dieser das Zeichen zur Wiederaufnahme der Arbeit noch nicht gibt. Da tritt ein Greis auf, eine fast überirdische Erscheinung für diese Enterbten, und doch ein Mensch wie sie, denn sein weißes Haar, seine durchfurchten Züge, sein abgemagerter und gebeugter Körper sprechen von den bittern Erfahrungen und Prüfungen des Lebens. Es ist ein Apostel des Evangeliums, und er verkündet diesen armen, von aller Welt Verlassenen die neue Lehre, welche den Bedrückten Linderung und Erlösung bringt. Und sie horchen staunend, und schon sind die Jüngeren gewonnen; eine zarte Aufregung durchzittert ihr Inneres, die Gnade ist über sie gekommen, sie falten die Hände und stürzen zu den Füßen des Friedensboten. Ein etwas älterer Mann kann sich nicht so leicht in die ungewohnten Worte finden; o, auch er ersehnt so heiß ein besseres Los, aber er kann nicht daran glauben; zu viele Mühseligkeiten und Enttäuschungen haben ihm den letzten Rest Hoffnung geraubt. Ihm wendet der Tröster seine ganze liebevolle Aufmerksamkeit zu. Wie beredt sind doch die Blicke all dieser Menschen! Das Herz des Künstlers war an dem Werk beteiligt, und kaum verraten die etwas steifen Linien der Landschaft, daß er noch nicht über alle Geheimnisse des Handwerks gebietet.

Das Bild hatte auf der Dreijahrsausstellung in Brüssel Platz gefunden. Nach Schluß derselben brachte man in einem besonderen Raume die Gemälde unter, welche am Wettbewerb für den Godecharle-Preis teilnahmen, vergaß aber zufälligerweise Van Esbroecks Werk. Bei der Besichtigung erkannte die Jury dem Antwerpener Ernst Wante den ersten Preis zu. Auf einmal aber bemerkte eines der Mitglieder der Jury, Graf de Lalaing, daß Van Esbroecks Bild fehlte. Bestürzt stellte man Nachsuchungen an und fand dasselbe noch an der Wand der Ausstellung. Es gefiel den Preisrichtern so gut, daß sie es ebenfalls mit einem ersten Preis bedachten; zufällig war ein Jahr vorher der Godecharle-Preis nicht vergeben worden, und den erhielt nun Van Esbroeck.

Am Tage der Entscheidung arbeitete der junge Mann eben an einem Porträt, das ihm 60 Fr. eintragen sollte, als an der Haustür geschellt wurde. Das wird wohl eine Meldung über das Ergebnis sein, dachte er und flog die Treppe hinab, denn er bewohnte ein hochgelegenes, bescheidenes Zimmerchen. Enttäuschung! Es war nur ein Bettelweib, das flehend die Hand hinhielt. Van Esbroeck hatte gerade noch einige Groschen in der Tasche, aber die reichten eben nur zu einem kargen Mittagsmahl; gefrühstückt hatte er so wie so nicht. Allein er zögerte keinen Augenblick, sondern gab der Frau den Rest seiner Habe. Er vertraute auf Gott; der würde ihn schon vor dem Hungertode bewahren. Kaum war er die Treppe wieder hinaufgestiegen, als abermals an der Schelle gezogen wurde. Diesmal war es die hochwillkommene Nachricht des erfochtenen Sieges.

In das darauffolgende Jahr fallen zwei bedeutende Porträts: das seines Gönners, Vicomte A. de Spoelberch (im Genter Salon ausgestellt), und das S. E. Goossens, Kardinal-Erzbischofs von Mecheln, welcher durch den Erfolg des Trösters der Sklaven auf den jungen Künstler aufmerksam geworden war.

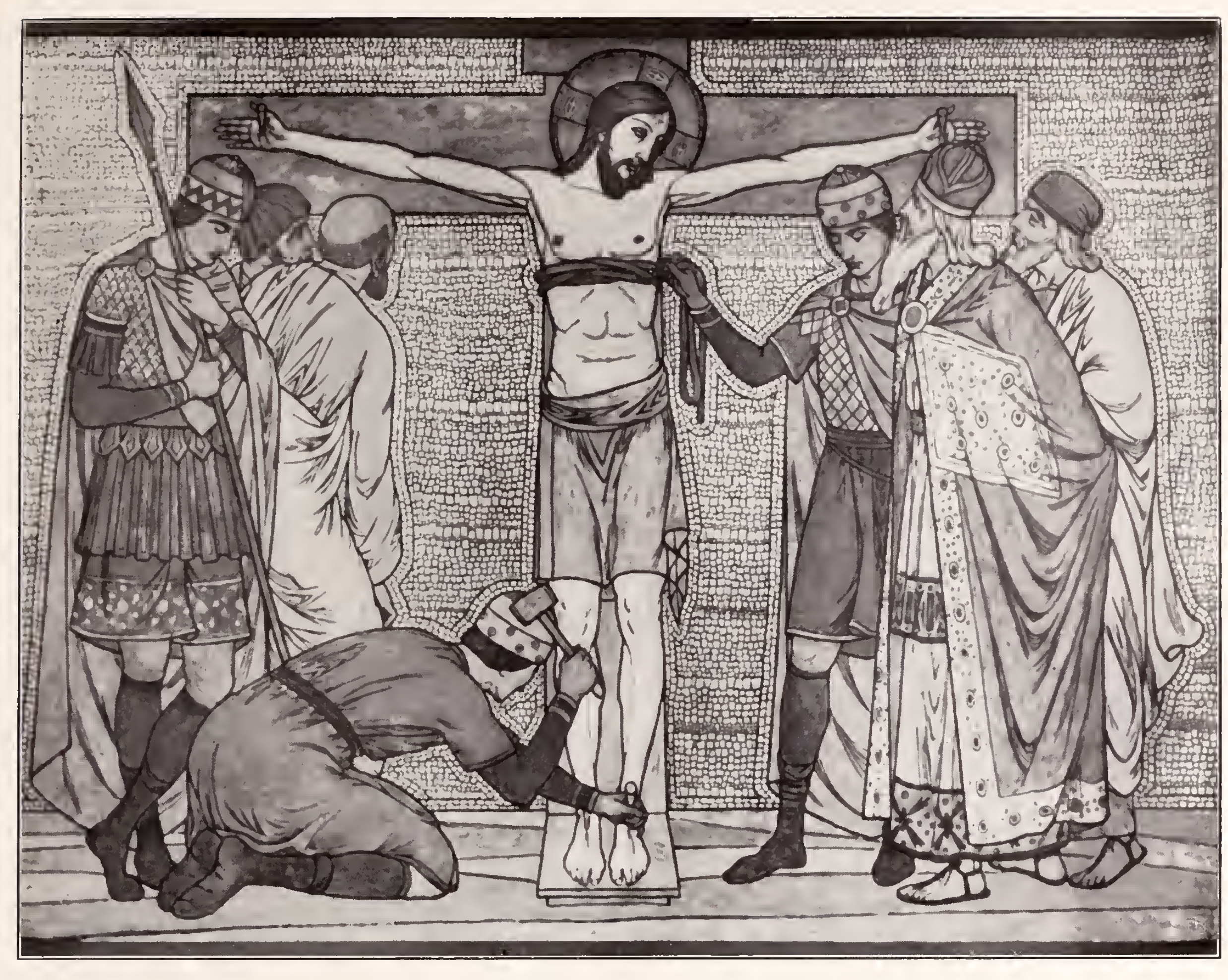
Nunmehr begab sich Van Esbroeck zu seiner weiteren Ausbildung auf Studienreisen: nach England, Holland, Deutschland, Frankreich, Italien, und hielt sich in letzterem Lande mehrere Jahre auf. Er besuchte eifrig die Museen und erlangte bald eine solche Meisterschaft in der Bestimmung der Charaktere der verschiedenen Malerschulen, daß ein italienischer Adeliger ihn mit der Neuordnung seiner beträchtlichen Gemäldesammlung betraute. An die Abteilung für schöne Künste der belgischen Akademie richtete Van Esbroeck Berichte über seine Reisen und Studien, die äußerst wohlgefällig aufgenommen wurden. Auch machte er einige Kopien nach italienischen und flämischen Meistern.

Im Jahre 1903 beteiligte er sich am belgischen Salon mit einem in der bekannten Zeitschrift Illustration européenne abgedruckten größeren Gemälde, welches seit kurzem die St. Servais-Kirche in Brüssel schmückt: Die ungerechte Verurteilung (Abb. S. 227). Zwischen Barrabas und einem römischen Soldaten, der ihm den roten Mantel von den Schultern reißt, steht Christus in unendlicher Trauer über die Bosheit und den Undank der Menschen, denen er sein Herz geschenkt und für die er sein Leben hingeben wird. Zwei Schriftgelehrte sind eifrig damit beschäftigt, den zögernden Pilatus zu überreden. In des letzteren Augen liest man Zweifel und wie eine Vorahnung der Gewissensbisse, welche den Feigling von dieser



EDUARD VAN ESBROECK SONNTAGSMORGEN





EDUARD VAN ESBROECK — JESUS AM KREUZE

Kreuzwegstation in der Kirche Sainte-Marie in Schaerbeek. — Text unten

Stunde an quälen werden. Die Angesehensten des jüdischen Volkes strömen die Treppe herab zum Gerichtshof, während am andern Ende der Szene ein Trompeter des Winkes harrt, um die flutende Menge zum Schweigen zu bringen. Der Vordergrund ist mit rohen, lärmenden, drohenden Gestalten angefüllt, welche die Soldaten kaum in Ordnung zu halten vermögen. Das Ganze ist weniger theatralisch als Munkacsys berühmtes Bild, aber darum vielleicht um so wahrhaftiger.

Im Jahre 1904 veranstaltete Van Esbroeck im Cercle artistique et littéraire in Brüssel eine Porträtausstellung, worüber die Presse sehr günstig urteilte. Energie und Entschiedenheit im Aufbau des Antlitzes, Ausdruck der Persönlichkeit, ausgeprägtes Seelenleben, gewandte Technik, Vornehmheit im echt flämischen Farbenauftrag, solche und ähnliche Eigenschaften kennzeichneten sämtliche bei dieser Gelegenheit vereinigten Werke. Auch während der folgenden Jahre tat sich der Künstler auf den Ausstellungen von Lüttich, Antwerpen und Gent mit Bildnissen hervor.

Von 1906 bis 1908 arbeitete Van Esbroeck an einem monumentalen Werke, welches sicherlich zu seinen besten gerechnet werden wird. Er hatte den Auftrag erhalten, die gegen Mitte des 19. Jahrhunderts im byzantinisch-romanischen Stil erbaute und erst vor etwa 20 Jahren fertiggestellte Kirche von Sainte-Marie in der Vorstadt Schaerbeek mit einem Kreuzweg zu schmücken (Abb. oben). Es ist dies eine der schönsten Kirchen Brüssels; eine mit vergoldeten Sternen verzierte, im Sonnenschein blinkende Kuppel läßt sie von weitem erkennen. So bot sich dem Künstler eine willkommene Gelegenheit, seine aufrichtigen religiösen Überzeugungen zu betätigen und zugleich seine reichen kunsthistorischen Kenntnisse zu verwerten. Er entging glücklich der Gefahr, den zu gestaltenden Kreuzweg als etwas in sich Selbständiges, von

seiner speziellen Bestimmung Unabhängiges zu betrachten. Im Gegenteil ging er von dem logischen Grundsatz aus, daß die Malerei eine Ergänzung des Gotteshauses, eine Bekleidung der Wände werden müsse und folglich der Architektur unterzuordnen sei. Es durften also nur die freien Flächen verwandt, an die Pfeiler aber nicht gerührt werden. Demnach handelte es sich um einen dekorativen Wandfries, der in demselben Stil wie die Kirche, also im byzantinischen Hieratismus zu halten war. Nur durfte dabei nicht allzu ängstlich verfahren, keine allzu genaue, knechtische, aufdringliche Wissenschaftlichkeit angestrebt werden, denn sonst hätte seinen Zeitgenossen das Verständnis dafür gefehlt: die Gestalten wären ihnen zu steif, zu konventionell, zu blutlos vorgekommen. Kühn wie immer modernisierte Van Esbroeck den veralteten Stil, goß Leben und Gefühl hinein und erreichte so harmonische Schönheit.

Von einem den Fresken von San Marco in Venedig nachgebildeten Mosaikgoldgrunde heben sich in halber Lebensgröße die Figuren, etwa hundert an der Zahl, verschieden nach ihren Gesichtszügen, nach Haltung und Kleidung, in hellen, leuchtenden, anmutigen Farben ab, die an Stellen, wo das Sonnenlicht grell auffällt, vom Künstler dunkler getönt sind. Obschon von aller Schattierung, von jeder modellierenden Andeutung, die Löcher in die Wand gebohrt hätte, Abstand genommen werden mußte, so sind doch die einzelnen Flächen erkennbar, die Umrisse weich, die Gestalten, wenn auch notwendigerweise naiv und stilisiert, doch lebendig und natürlich in ihren Blicken, ihren Gebärden, dem Faltenwurf ihrer Kleider. Keine Pose, nichts Geschraubtes. Die Gruppierungen haben etwas von denen der Plastik an sich. Besonders ausdrucksvoll ist die jungfräuliche Erscheinung der Gottesmutter, besonders erhaben die Gestalt des Heilandes, die einzige, welche absichtlich dem strengeren Hieratismus treu bleibt und sich dadurch wirkungsvoll von den andern unterscheidet. Wir haben hier weniger den vom Leiden abgezehrten Dulder als vielmehr, nach byzantinischer Auffassung, den verklärten Gottmenschen vor uns, der selbst im Zusammenbrechen und bei der Kreuzabnahme noch voller Adel ist. Zu den rührendsten Stationen gehören Christi Fall unter der Last des Kreuzes, seine Begegnung mit seiner Mutter, sein Trosteszuspruch an die weinenden Frauen, die Beraubung der Kleider, die Kreuzabnahme. Auch scheinbar nebensächliche Details tragen zur Abrundung, zur Gesamtwirkung des Kreuzwegs bei: so sind die einzelnen Stationen oben und unten von einer Art Streifen orientalischen Brokats eingefaßt, dessen glücklich gewählte, abwechslungsreiche Symbole sehr gut zum majestätischen Stil des Baues stimmen.

So vereinigen sich denn hier die edelsten künstlerischen Eigenschaften: Zweckmäßigkeit und Gefühl, Wissenschaft und Maß, Technik und Leben, Zeichnung und Farbe, Anordnung und Anmut, um ein Meisterwerk zu schaffen, welches eine wahre Wiedergeburt der Monumentalmalerei, die auf profanem Gebiete bereits tüchtige Vertreter im zeitgenössischen Belgien gefunden hatte, wie Ciamberlani, Jean Delville, Montald, Colmant u. a. mehr, auch in der religiösen Kunst bedeutet. Vielleicht kann Van Esbroeck, wenn die äußeren Umstände seinen Bestrebungen günstig sind, für sein Vaterland — wenn auch in bescheidenerem Maße — werden, was Maurice Denis für Frankreich ist: der Herold einer neuen christlichen Kunst.

Einstweilen aber sind Van Esbroecks Ansprüche bescheidener: seine letzten, auf dem Antwerpener Salon beifällig aufgenommenen Werke gehören zur Genremalerei. Sonntagsmorgen: eine alte Bauernfrau bringt aus der Kirche Frieden und Trost heim, äußerlich durch den in die niedrige Stube fallenden Sonnenstrahl symbolisiert (Abb. nach S. 232); Landmädchen an der Wiege (Abb. S. 230): eine stimmungsvolle, dem Leben abgelauschte Interieurszene; Nach dem Leichenbegängnis: eine schwermütige Familiengruppe in einer Dorfschenke; Das Ankleiden des Täuflings: ein feierliches Ereignis in der bescheidenen Bauernstube (Abb. S. 226); Das Herannahen der Prozession: ein Mädchen aus dem Volke setzt einen Leuchter mit brennender Kerze auf das schon mit einer Muttergottesstatuette unter einer Glasglocke geschmückte Fensterbrett (Abb. S. 229); durch das geöffnete Fenster sieht man in eine helle, anmutige Landschaft hinaus; in der ganzen Auffassung äußert sich ein zartverschwiegenes religiöses Gefühl. Mit diesen und ähnlichen Thematen ist van Esbroeck zu seinem Ausgangspunkt, seinen lieben Landleuten zurückgekehrt. Auch auf diesem Gebiete wird er voraussichtlich jetzt, da er im Vollbesitz der künstlerischen Ausdrucksmittel ist, noch fernere Meisterwerke schaffen.

Neuestens scheint sich dem Meister eine Gelegenheit zu eröffnen, sein gereiftes Können an einem der großartigsten Gegenstände kirchlicher Kunst zu verwerten. Er arbeitet an einem großen Abendmahlsbild; eine bereits weitgehend durchgeführte Studie zu diesem



Jesus bittet den Vater, seine Auserwählten zu schützen o
Text S. 234

DAS HL. ABENDMAHL (SKIZZE)
@ EDUARD VAN ESBROECK @



OTTO KRONENBITTER SPÄTGOTISCHER KELCH
Kupfer, feuervergoldet, Cuppa Silber. — Text s. Beilage S. 38

Werk bilden wir auf S. 235 ab. Der Künstler schildert hier, abweichend von der sonstigen Behandlung dieses Themas, den Augenblick, da Jesus den Vater bittet, seine Auserwählten zu schützen. Die himmlische Gestalt des Gottmenschen gießt sichtbar heiligen Schimmer der Verklärung auf die in natürlichen Gruppen um ihren Meister gescharten Apostel.

Vom Menschen Van Esbroeck ist wenig zu sagen. Der schlankgewachsene, kräftige Mann mit den dunkelblauen Augen, in denen das stille Feuer der Begeisterung für seine Kunst glimmt, führt ein zurückgezogenes, arbeitsames Leben. Seine literarische Bildung hat er eifrig nachgeholt, so daß er die französische Sprache mündlich und schriftlich sehr gut handhabt und im Gespräch sehr anregend ist. Seine einzige Erholung besteht darin, Sonntags mit Frau und Kind durch die Natur zu schweifen. Er schämt sich seiner bescheidenen Herkunft nicht und ist Gott dankbar, daß er in seinem Leben alles zum Guten gefügt hat.

DIE GEMÄLDE AUF DER AUSSTELLUNG FRÜHHOLLÄNDISCHER KUNST IN UTRECHT

Die Ausstellung frühholländischer Kunst, die im September in Utrecht stattfand, sollte keine nordniederländische Ergänzung zu der großen Primitivenausstellung in Brügge bilden; an eine so großartige Veranstaltung hatte man schon wegen der beschränkten Mittel nicht denken können. Nur die wichtigsten Künstler aus der Wende und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, aus der Zeit, wo die Kunst in den nördlichen Provinzen der burgundischen Monarchie zuerst einen ausgesprochenen Charakter annahm, der sie neben der flämischen Kunst als etwas ganz Selbständiges erscheinen ließ, waren durch einige typische Werke vertreten.

Dies spezifisch Holländische, das all den Werken gemeinsam war, zeigte sich gegenüber dem Flämischen als eine etwas täppischere und plumpere, aber auch ehrlichere und tiefere Art, die Welt und die Dinge zu betrachten. Die Holländer geben die Wirklichkeit weniger zurecht gemacht und aufgeputzt, nüchterner, aber zugleich intimer, und ihre Menschentypen, die eines einfachen Bauern- und Fischervolkes, im Gegensatz zu den verfeinerten Erscheinungen der flämischen Kaufherren, haben alle mehr oder weniger etwas Derbes, Unbeholfenes, Breitschrötiges. Anmut und Lieblichkeit sucht man bei ihren Frauengestalten und Kindern vergebens; aber diese holländischen Menschen scheinen kräftiger, urwüchsiger, ehrlicher und natürlicher; sie geben sich in ihrer schlichten, treuherzigen Art ohne Pose. Was ihnen völlig abzugehen scheint, ist die Fähigkeit, eine Rolle zu spielen; und wenn sie es einmal versuchen, wenn sie unter dem Einfluß der italienischen Renaissance sich pathetisch gebärden, dramatisch wirken wollen, wenn sie sich in ein fremdes, aus dem Süden geliehenes Kostüm hüllen wollen, dann steht ihnen das nicht, auch wieder im Gegensatz zu ihren südlichen anpassungsfähigeren Stammesbrüdern, die in der fremden Gewandung eine bessere Figur machen.

Ein sehr großer Teil, fast zwei Drittel, darunter einige der schönsten Gemälde, war von namenlosen und unbekannten Meistern; manches davon ließ sich allerdings zum Teil wieder um bekannte Namen gruppieren; aber vieles

spottete doch einer näheren Bestimmung. Beginnen wir mit den bekannten Malern. Zu der frühesten vertretenen Generation gehörte der aus Hertogenbosch gebürtige Hieronymus Bosch. Dem Entgegenkommen des Kölner Museums war es zu danken, daß man ein Meisterwerk dieses rätselhaften Künstlers auf der Ausstellung bewundern durfte: die Geburt Christi, ein in einer hellen Farbenskala ausgeführtes Gemälde, das in den Köpfen von Joseph und Maria offenbar nicht ganz fertig geworden war; die graue Untermalung war hier noch deutlich sichtbar; in ihren bleichen Tönen bildeten die beiden Gesichter einen merkwürdigen Gegensatz zu dem roten Gesicht des über die Mauer blickenden Hirten. Dieser Hirte, der grinsend die heilige Familie betrachtet, scheint überhaupt die Hauptfigur des Bildes zu sein und verleiht ihm ein besonderes Interesse. Kein gläubiges Staunen, keine fromme Andacht sprechen aus diesen zynischen Zügen, nur ungläubiger Spott, nur hämische Überlegenheit. Hier redet ein Künstler, der der mittelalterlichen Vorstellungswelt entwachsen und sich darüber erhaben dünkt; eine neue kritische und skeptische Zeit kündigt sich symbolisch in diesem lachenden Zuschauer an. Abgesehen von dieser merkwürdigen Erscheinung fesselt das schöne Werk durch die reizenden Durchblicke nach dem Hintergrund; links das Genrebildchen mit den beiden am Herdfeuer Hände und Füße wärmenden Hirten und rechts die feine Landschaft mit dem kahlen Bäumchen, das sich von einem schmutzig-weißen Himmel abhebt; wie gut beobachtet sind ferner die Tiere, wie modern wirkt der Vogel, der auf dem Pfosten rechts sitzt. — Bosch ist eine ganz isolierte Erscheinung, der seiner Zeit weit voraus war; er hat auch im 17. Jahrhundert in Holland keine Nachfolger gefunden. Jan Steen, den man vielleicht als einen Geistesverwandten von Bosch ansprechen könnte, ist doch neben ihm platt und phantasielos; sein gutmütiger Spott erstreckt sich allein auf die gewöhnliche Wirklichkeit, vor den heiligen Geschichten, wenn er sich einmal damit abgibt, macht er halt; neben dem breiten Lachen von Jan Steen hat das Gelächter von Bosch etwas Diabolisches.



OTTO KRONENBITTER — MODERNER KELCH
Silber, feuervergoldet. — Text s. Beilage S. 38

Noch ganz befangen in der traulichen Enge der mittelalterlichen Anschauungsweise ist Geertgen tot Sint Jans, ein Zeitgenosse von Bosch; alles zeugt hier noch von der Naivität eines kindlich-gläubigen Gemütes, das mit scheuer Ehrfurcht die frommen Gestalten des christlichen Glaubens auf zierlichen Bildern festhält; ein weiches, zartes, fast weibliches Empfinden eignet diesem jung gestorbenen Haarlemer Meister; nichts Lautes und Grelles, keine Disharmonien stören seine idyllischen Szenen; und doch weiß er in der Figur des Schmerzensmannes aus dem Utrechter Erzbischöflichen Museum, der blutüberströmt, mit traurigem Antlitz Johannes und den heiligen Frauen erscheint, zu ergreifen; aber es ist ein stiller verhaltener Schmerz, der aus dem Gemälde spricht. Geertgen ist nur Lyriker und Zustandsschilderer; als solchen repräsentierten ihn trefflich zwei andere Werke, die heilige Nacht aus der Sammlung Kaufmann in Berlin und die heilige Anna



OTTO KRONENBITTER MODERNER KELCH
Kupfer emailliert (Grubenemail), Cuppa Silber (feuervergoldet)
Text s. Beilage S. 38

selbdritt aus dem Museum in Braunschweig; in der Farbenskala zeigen die beiden Bilder die größte Verschiedenheit, die heilige Nacht wirklich ein Nachtstück, das nur von einem überirdischen Schein erhellt wird, der Vordergrund von dem Licht, das das Christuskind ausstrahlt, die Jungfrau und die bewundernd anbetenden Engel taghell beleuchtend, der Hintergrund von einem wie Mondenschein silbrig-weißen Glanz, der von einem vom dunkeln Himmel herabschwebenden Engel ausgeht und sich über die kahle Anhöhe mit den Hirten und ihren Schafen ergießt; das andere Bild dagegen in lichten fröhlichen Tönen, von fast miniaturhaft feiner Ausführung. In dem kindlich-liebenswürdigen Geist, der beiden Werken gemeinsam ist, verrät sich aber der gleiche Künstler; und in dem heiligen Bavo auf der Innenseite des linken Flügels erkennt man den Johannestypus des Berliner Bildes wieder. Ein wesentlich anderer Charakter tritt uns im Leidener Cornelis Engebrechtszen entgegen; er gibt zwar auch an Geertgensche Stimmungen anklingende ruhige Figurenbilder, so in der Maria Magdalena und Johannes, welches Werk das Aachener Museum eingesandt hatte, dem Rundbild mit den Büsten eines Mannes und einer Frau, das dem Budapester Museum gehörte und dem Christus mit den Helden des Alten und Neuen Bundes, einem Kniefigurenbild aus dem Besitze des Herrn Flersheim in Paris. Aber in seinem eigentlichen Element ist er doch in den dramatischen Schilderungen des Kreuzestodes und der Beweinung, wo er zahlreiche Menschen in der Mannigfaltigkeit reicher Kostüme agieren lassen kann. Das Pathetische seiner Figuren artet bei ihm oft in Manieriertheit aus, wie das die sich um den Kreuzesstamm förmlich windende Magdalena auf dem Kalvarienberg aus dem Utrechter Erzbischöflichen Museum zeigte; sein Streben nach »schönen Bewegungen und Stellungen« läßt seine Figuren oft affektiert erscheinen. Für einen Holländer hat er in seinen Typen etwas Elegantes und Kokettes, am meisten offenbarte sich das in der schönen Kreuzabnahme von Kleinberger, in den zierlichen, schlanken weiblichen Gestalten mit den kleinen Mündchen, der feinen dünnen Näschen und den schmalen Händen. — Derber und spröder, aber auch nüchterner und seelenloser erscheint neben Engebrechtszen der einige Jahre spätere Jacob Cornelisz, der wie dieser bis 1533 lebte; seine Malweise ist weniger lose und fein, die reliefartig aufgetragene Farbe ist oft hart und von einer unangenehmen Buntheit, wie besonders auf dem frühen, 1507 datierten Bilde aus Kassel, der Begegnung des Auferstandenen und der Maria Magdalena. Dafür ist seine Zeichnung, besonders seine Umrißführung meistens energischer und schärfer; der Meister des Holzschnittes macht sich in den stärker betonten Konturen bemerkbar. Sehr bezeichnend für diese seine Art waren das eben genannte Werk aus Kassel, die Ruhe auf der Flucht aus der Aachener Sammlung und das kräftige männliche Bildnis aus Rotterdam. Eine größere Rolle als bei Engebrechtsz spielt bei ihm das Landschaftliche, und dasselbe ist zuweilen sehr reizvoll, wie auf der 1518 datierten An-

betung der Könige aus dem Utrechter Erzbischöflichen Museum der im Hintergrund aufwärts steigende Weg mit dem hohen dunkeln Baum vor weißem Wolkenhimmel; auch ein dem Jacob Cornelisz nahestehendes Schulbild, die Heilige Anna selbdritt mit einer Waldlandschaft im Hintergrunde aus Rotterdamer Privatbesitz (Nr. 162) muß in diesem Zusammenhang genannt werden. Charakteristisch für Jacob Cornelisz ist die feste plastische Wiedergabe der Baumstämme und des Laubes, wie sie die erwähnten Werke in Kassel und Aachen zeigen. Ebenso wie die Landschaft bei ihm eine größere Selbständigkeit einzunehmen beginnt, so ist Jacob Cornelisz der erste in der Ausstellung vertretene Holländer, bei dem das Porträt als selbständige Leistung erscheint. Bei Geertgen ist das Porträt noch ein ganz untergeordneter Bestandteil in einer größeren Komposition, wie in dem anbetenden Karthäusermönch mit dem feinen, klugen, rosigen Gesicht auf dem Braunschweiger Diptychon; bei Engebrechtszen nimmt es in der Gestalt eines Stifterbildnisses schon eine freiere Stellung ein, so in dem einzigen bezeichneten Werke des Künstlers, den Flügeln aus dem Besitze des Grafen von Limburg-Stirum in Noordwyk. Aber erst Jacob Cornelisz malt Porträts um ihrer selbst willen und als Porträtmaler ist Jacob Cornelisz vielleicht am sympathischsten; die beiden Brustbildnisse aus Rotterdam, besonders der scharfe Charakterkopf des Mannes mit den lebhaften, überlegen blickenden Augen, waren gute Proben einer gesunden ehrlichen Porträtkunst. In der Auffassung der Passionsszenen steht Jacob Cornelisz dem Engebrechtszen noch am nächsten; er liebt auch Massenszenen und ein Zurschaustellen reicher Kostüme; aber diese Sachen sind weniger empfunden als bei Engebrechtszen. Das Eindringen der Renaissance zeigt sich bei ihm in der Verwendung einzelnen Zierformen, so auf der Anbetung von 1518 und der Maria Magdalena von 1519 aus der Sammlung Kaufmann, die übrigens für diesen Meisters besonders tonig behandelt ist. Besondere Erwähnung verdienen von Jacob Cornelisz endlich die ebenfalls ausgestellten Fragmente des mehr monumental aufgefaßten Temperagemälde mit der Darstellung des Amsterdamer Hostienwunders, wo der Künstler seinem älteren Bruder, Cornelis Buys dem Älteren, dem Maler des Jüngsten Gerichtes aus der St. Laurentiuskirche in Alkmaar, vor allem in den Gesichtstypen bedenklich nahe kommt.



OTTO KRONENBITTER MODERNER KELCH
Kupfer emailliert (Grubenemail), Cuppa und Filigranteile Silber (feuervergoldet)

Zu derselben Generation wie Jacob Cornelisz gehört auch der Haarlemer Jan Mostaert, von dessen Kunst die in lichten Tönen gehaltene kleine Heilige Familie bei der Mahlzeit (aus dem Kölner Museum) eine sehr gute Vorstellung gab; die länglichen Gesichter blicken blöde und verdrossen, aber die Farben sind fein und die Zeichnung sehr sorgfältig; die Auffassung ist echt holländisch; das Stillleben auf dem gedeckten Tische, der zwar in der Perspektive nicht getroffen ist, da er eine schiefe Ebene bildet, würde auch einem späteren Holländer Ehre machen. Ein anderes Jan Mostaert zugeschriebenes Gemälde, der heilige Christophorus mit dem Christuskind auf dem Arm, aus dem Besitze von Pol



OTTO KRONENBITTER PATENEN
Silber feuervergoldet. — Text s. Beilage S. 38

de Mont in Antwerpen, zeigte in Auffassung und Malweise einen von dem übrigen Werk des Meisters abweichenden Charakter; sehr modern mutete hier die Landschaft im Hintergrund an, die Felderstreifen, die sich am Fuß des Gebirgsabhanges hinziehen.

Bei dem 20 Jahre späteren Lucas van Leyden macht sich wie bei Jacob Cornelisz der Einfluß der Renaissance in der wachsenden Vorliebe für gewisse Zierformen derselben bemerkbar und in einem Streben nach formaler Schönheit; doch bedeutet Lucas gegenüber dem noch in gotischer Steifheit befangenen Jacob Cornelisz einen enormen Fortschritt zu einem freieren Stile und malerischer Behandlung. Welch ein Unterschied z. B. zwischen der Magdalena von Jacob Cornelisz und den Madonnen von Lucas; in der äußeren Fassung der Bilder, der Stellung einer Halbfigur hinter einer Brüstung, besteht noch eine gewisse Verwandtschaft, aber wie anders ist alles gemalt, wieviel loser und saftiger, wie plastisch modelliert sind die Fleischpartien, die Hände und der nackte Kinderkörper und wie gut ist der Stoff schon wiedergegeben; im Technischen, als Maler, ist der Leidener Meister dem Amsterdamer schon weit voraus. Die größere Madonna, aus dem Besitze von Frau von Kaufmann in Berlin, zeigte sehr kräftige, leuchtende Farben, die dem Auge fast wehe taten, die kleinere Madonna aus dem Besitze von Frau Schloß in Paris war in der Farbe angenehmer und ruhiger. Die Kinder auf beiden Bildern waren von einer wechselbalgähnlichen Häßlichkeit, die Madonnen selbst konnten trotz des Strebens nach italienischer Formenschönheit ihre holländische Herkunft nicht verleugnen; so haftete ihnen etwas Zwiespältiges an. Im übrigen wirkte die Madonna Schloß weniger manieriert als die Kaufmannsche, da der ein wenig nachdenkliche Ausdruck der Augen ihr etwas mehr Leben verlieh. Aber tiefere Empfindungen löste keins der beiden Werke aus. Ungleich mehr gab einem das Brustbild eines Mannes in mittleren Jahren aus der Sammlung van Valkenburg im Haag. Dieses in einer schönen Harmonie von dunkeln grünen und grauen Tönen gemalte Porträt war durch das geistige Erfassen dieses angestrengt nachdenkenden, ernsten Mannes eine vortreffliche Probe von der Kunst des großen Leidener Meisters. Von seiner Fähigkeit, in einer größeren genrebildartigen Komposition eine mit individuellen Zügen ausgestattete Mannigfaltigkeit von Figuren in dramatischer Spannung zu geben, redete die schöne Kopie der Heilung des Blinden aus dem Aachener Museum eine deutliche Sprache; in diesem Werke mit seiner psychologischen Eindringlichkeit und seiner echt menschlichen Auffassung des armen Blinden und des erbarmungsvollen Heilands kündet sich schon Rembrandt an.

Kannten Jakob Cornelisz und Lukas van Leyden die Renaissance nur aus zweiter Hand oder durch Stiche, Jan van Scorel, ein fast gleichaltriger Landsmann des letzteren, durfte in Italien selbst an der Quelle schöpfen. Technische Probleme, die perspektivisch richtige Wiedergabe des Raumes, die Darstellung des Nackten, der Ausdruck von starken Affekten und das Festhalten von Bewegungen treten jetzt mehr in den Vordergrund, das Streben nach rhythmischer Komposition und formaler Schönheit wird ausgesprochener. Das hat zur Folge, daß das Bewußte, Absichtliche, Konstruierte und Gekünstelte das Gefühlsmäßige, Spontane und Natürliche allmählich verdrängt und erstickt; die entlehnten äußeren Formen lassen oft den Geist vermissen, aus dem sie geboren sind, und statt eines einheitlichen, großen Stiles entsteht zuletzt nur Stillosigkeit. Diese Entwicklung war notwendig und sollte später im 17. Jahrhundert ihre Früchte zeitigen. Aber bei den Romanisten selbst führte sie zu einem wohl interessanten, aber vom Standpunkte des Genießenden aus unerfreulichen Akademismus. Man kann diesen Künstlern die Achtung vor ihrem oft zähen Fleiß und ihrem hohen Streben nicht versagen, aber sie als künstlerisch wertvoll zu bezeichnen, kann nur dem Fachmann in den Sinn kommen, der seine Augen allein auf diese »Übergangsperiode« eingestellt hat. Das Klassischste von diesen Werken, aus dem der romanistische Geist am reinsten sprach, war wohl das Großfigurenbild von Scorel, »Der barmherzige Samariter«, aus dem Besitze des Professors der Kinderen in Amsterdam (Abb. unten). Die Hauptgruppe im Vordergrund war trotz des michelangelesken Aktes in Haltung und Ausdruck der Figuren außerordentlich natürlich und lebend; wie sich der Samariter über den armen, ausgeplünderten Reisenden beugt, wie er ihn mit seinem Knie stützt und mit der Hand festhält, und die Vorsicht und Behutsamkeit, mit der er zu Werke geht, das zeugte von wirklicher Vertiefung in den Vorwurf,



JAN VAN SCOREL ZUGESCHRIEBEN — DER BARMHERZIGE SAMARITER

Gemalt 1537 — Text oben

von scharfer Beobachtung, von großem Können und zugleich von warmem, menschlichem Gefühl. Dies Werk war mehr als eine Zurschaustellung von anatomischen und perspektivischen Kenntnissen. Schwach und schablonenhaft dagegen waren das Triptychon mit dem Christus am Kreuz auf dem Mittelstück aus dem Besitz von Monseigneur Klönne in Amsterdam, eine Replik nach einem verloren gegangenen Original und die in der Farbe fahle und flache und in der Einförmigkeit der Typen und Stellungen manierierte Anbetung der Könige aus dem Utrechter Erzbischöflichen Museum, die im Katalog Scorel zugeschrieben wurde, aber mit Corn. Buys dem Jüngeren größere Verwandtschaft zeigte. Scorel sieht aber die Welt nicht immer durch seine romanistische Brille. Wenn er ein Porträt zu malen hat, legt er alle Theorie und Gelehrsamkeit beiseite, gibt sich ganz unbefangen dem Eindruck der Personen, die er zu konterfeien hat, hin und sucht ganz sachlich und scharf ihre äußeren Formen und ihr innerstes Wesen zu erhaschen. Da leistet er sein Bestes, so in den prächtigen Charakterköpfen der Jerusalempilger von 1525 und 1546 aus dem Utrechter Städtischen Museum, in dem wundervollen Porträt seiner Geliebten, der Agatha van Schoonhoven (aus der Galerie Doria in Rom), die er malt mit dem schalkhaften, zuversichtlichen Lachen der sich ihrer Macht bewußten jungen Frau, in dem fast monumentalen Bildnis des Utrechter Bischofs Georg van Egmont (aus der Sammlung des Grafen Limburg - Stirum in Noordwyk) mit dem ernsten, in die Ferne gehenden Blick des in schweren Zeitläuften an verantwortungsvoller Stelle stehenden Kirchenfürsten oder endlich in dem in dünnen, fahlen Farben gemalten Porträt der alten Frau mit dem von Sorgen gefurchten Gesicht und dem müden, gezwungenen Lächeln (aus dem Palazzo Corsini in Rom).

Wie die unverstandene Übernahme fremder Formen und Bewegungsmotive ein schwächeres Talent zu ungenießbarer Manieriertheit führen muß, zeigte eine auf Corn. Buys den Jüngeren fragenderweise getaufte Beweinung Christi aus dem Utrechter Erzbischöflichen Museum; in den ausdruckslosen, fast alle nach einer Richtung blickenden Gesichtern erinnerte das Werk stark an die Be-



MAERTEN VAN HEEMSKERK (1498—1574) BEWEINUNG CHRISTI

Gemalt 1566. — Text S. 243

gegnung von Rebekka und Eleazar im Rijksmuseum (Nr. 666). Auch ein denselben Einflüssen unterworfener Maerten van Heemskerck wirkte trotz seines viel größeren Könnens in seiner großen Beweinung aus dem Delfter Rathaus mit den fast lebensgroßen Figuren in affektierter Haltung, für die der heilige Vorwurf nur ein äußerlicher Vorwand war, wie Theater (Abb. S. 242).

Den verderblichen Einfluß der italienischen Renaissance illustrierten auch die Werke von Jan Sanders van Hemessen. Wer würde in der Kreuztragung aus dem Besitz der Königin-Mutter (Schloß Soestdyk) noch den naiven, volkstümlichen Erzähler erkennen, von dem die Speisung der 5000 in Braunschweig herrührt mit ihrem Gewimmel meisterhaft beobachteter und charakterisierter kleiner Figuren? Ein größerer Stilwandel ist kaum denkbar. Die Urheberschaft Hemessens leidet aber wohl keinen Zweifel. Ein Vergleich mit dem bezeichneten und 1544 datierten Werke in Schleißheim, der Verspottung Christi, dürfte wohl genügen, um die Zuschreibung zu rechtfertigen. Ein Jan Vermeyen, an den man bei diesem Bild auch gedacht hat, steht jedenfalls, wenn man die Grablegung in Arras als sein Werk gelten läßt, viel weiter von dieser Kreuztragung ab. Dem Schleißheimer Bilde kommt dieselbe wohl auch zeitlich nahe. In den grimassenhaft verzerrten Gesichtern der wilden Kriegsknechte, der lebhaften Gebärdensprache der Hände, die man allerdings auch bei Vermeyens Radierung, dem spanischen Bankett, findet, in dem übertriebenen Ausdruck der Affekte und durch den ganzen fieberhaft erregten Geist zeigt sie mit der Schleißheimer Verspottung die größte Verwandschaft. — Gegenüber den italienischen Einflüssen wußte Pieter Aertsen eine viel größere Selbständigkeit zu bewahren. In seiner Anbetung der Könige aus dem Deutzenhofje in Amsterdam offenbart sich entschieden eine viel freiere und natürlichere Auffassung. Die Komposition, der streng mathematische Aufbau des Ganzen, die Architektur, das Kostüm und zum Teil das Kolorit sind zwar etwas ausländisch, aber die Figuren selbst und die Art, wie sie sich bewegen, sind holländisch und der Ausdruck echt menschlich; typisch holländisch ist auch das Detail mit dem Korb voll Windeln im Vordergrund. Neben dieser Anbetung fiel der Christus am Kreuz aus der Sammlung Wilhelm Mengelberg in Amsterdam sehr ab; dies Werk war in den Figuren unempfunden und den schreienden Farben, dem vielen Gelb, unerquicklich. Diese Entartung der italienisierenden Richtung, wie der Formenadel der Renaissance, der den holländischen Künstlern doch als Ideal vorschwebte, in sein Gegenteil verkehrt wurde, wie die übermenschlichen Gestalten Michelangelos als untermenschliche Wesen endeten, konnte man an den Werken der Kampener Lokalschule, den Abendmahldarstellungen von Mechteld toe Boecop und Ernst Maeler studieren, deren längliche Gestalten mit der eigentümlichen Kopfbildung und dem idiotischen Ausdruck ihre Abstammung von dem Romanisten Heemskerck nicht verleugnen konnten. Jan Deys, ein anderer Provinziale, von dem gleichfalls eine Abendmahlsdarstellung zu sehen war (aus dem Waisenhaus aus Culenborg) und der auch von Heemskerck beeinflußt war, hielt sich dagegen sowohl in Auffassung wie Ausführung auf einem höheren Niveau.

Im Zusammenhang mit den Romanisten muß auch ein sehr merkwürdiges und bedeutsames Werk genannt werden, der Tod der Maria, das der Besitzer, Dr. Binder in Berlin, dem mysteriösen Aertgen van Leyden zuschreibt. Die Argumente, auf die sich diese Zuweisung stützt, eine gewisse Ähnlichkeit mit der Zeichnung der Heilung des Lahmen im Kupferstich-Kabinett zu Amsterdam, das verballhornte Holländisch der zehn Gebote auf der Tafel und der Bericht van Manders, lassen diese Taufe mindestens sehr gewagt erscheinen, um so mehr als das Werk mit andern holländischen Gemälden jener Zeit so gar keine Verwandtschaft zeigt; eher möchte man den Urheber in der Nähe süddeutscher Meister suchen und ihn mit dem sogenannten Donaustil in Zusammenhang bringen. Doch ob wir es nun mit einem holländischen oder deutschen Werke zu tun haben, zweifellos handelt es sich um ein Gemälde von ungewöhnlichen Qualitäten. Schon die Auffassung, Maria nicht im Bett, sondern im Innern einer hohen Renaissancekirche sterben zu lassen, ist ungewöhnlich, Altdorfer versetzt allerdings seine Geburt der Maria auch in eine Kirche. Was dem Künstler hier die Hauptsache war, die Darstellung des Raumes, und die Wiedergabe des Lichtes, ist ihm in meisterhafter Weise gelungen. Das helle warme Tageslicht, das durch die hohen Scheiben des Chores einfällt, hat etwas Stoffliches, das den Raum wirklich erfüllt; alles, auch die Figurengruppe im Vordergrund, die sich um die zusammenbrechende Maria bemüht, sind von einer wunderbaren Leichtigkeit; es ist, als ob sie das Licht durchdränge; der Petrus z. B. in luf-

tigem rosa Gewand scheint von Licht förmlich durchflutet — wie die Gewandung des aufwärtsschwebenden Christus von Grünewald. In farblicher Hinsicht ist das Werk weniger bemerkenswert; die hellen, starken Lokalfarben ergeben keine Harmonie; das Grün der Girlanden wirkt sogar wie eine falsche Note.

Es erübrigt uns nun, die große Menge anonymer Werke zu besprechen. Den stärksten Eindruck machten davon wohl die Tafeln des nach einem Werke im Rijksmuseum benannten Meisters der virgo inter virgines. Dieser Namenlose steht durch Auffassung und Behandlung Geertgen näher als Engebertszen; jedenfalls ist er archaistischer als Engebertszen und spricht aus seinen Bildern noch viel mehr jener in der mittelalterlichen Welt lebende klösterliche Geist Geertgens, für den die heiligen Geschichten wirklich noch etwas Heiliges sind; aber von Geertgen unterscheidet ihn sein leidenschaftlicheres Temperament. Das Religiöse ist bei ihm noch nicht Vorwand, sondern der Kern seiner Kunst. Der Künstler lebt die Geschichten, die er schildert, in seinem naiven, beschränkten Gemüte mit einer solchen Inbrunst mit, daß in Ausdruck und Stellung kaum etwas unempfunden bleibt. Ja, er erhebt sich in den Darstellungen der Passionsszenen durch die Stärke seines Gefühles zu dramatischer Höhe, wie in der Kreuzigung aus der Sammlung Merzenich in Aachen, wo er trotz der etwas einfältigen Gesichter in der Maria völliges Gebrochensein, in Johannes tiefes Mitgefühl, in der Magdalena leidenschaftlichen Schmerz und in dem lebhaft gestikulierenden männlichen Zuschauer rechts seelische Erregtheit überzeugend zum Ausdruck zu bringen weiß; und in seiner Grablegung, dem herrlichen Bild aus der Walker Art Gallery in Liverpool, wirkt er direkt tragisch. Weniger dramatisch bewegt ist die Darstellung des Lanzenstiches aus der Sammlung Glitza in Hamburg. Durch ihre dunkle Farbenskala weichen die beiden Flügel eines Triptychons mit den großen Figuren von seinen andern Werken etwas ab, aber in der auffallenden Typenbildung verrät sich doch wieder derselbe Künstler. Zu manchen Figuren, in denen der Meister der heiligen Jungfrauen heftigen Schmerz ausdrückt, wie in der Magdalena und der Maria aus der Sammlung Merzenich, bildet er einen Übergang zu der Dramatik eines Jacob Engebertszen; in verschiedenen zum Teil modifizierten Motiven, wie der sich schlangenförmig windenden Magdalena, der Stellung des nach dem Kreuze weisenden, gläubigen Hauptmannes, und der ganzen Anordnung besteht sogar eine nähere Analogie mit dem oben erwähnten Kalvarienberg aus dem Utrechter Erzbischöflichen Museum. Von den anonymen Künstlern gibt es neben dem genannten Meister der heiligen Jungfrauen noch einen Künstler, dem man heute mehrere Werke zuschreiben kann und dessen Persönlichkeit dadurch bestimmtere Formen annimmt, nämlich den von Friedländer eruierten Delfter Meister, dessen Tätigkeit in die Zeit zwischen 1490 und 1520 fällt. Vertreten war er durch das Triptychon der Delfter Familie von Beest, dessen Flügel mit den Bildnissen der Stifterfamilie von ihm herrühren und dem er seinen Namen verdankt, und die Vision des heiligen Bernhard aus dem Erzbischöflichen Museum in Utrecht, ein feines kleines Werk, das durch die schlichte Auffassung des Heiligen und die vorsichtige Malweise den Porträts auf dem ersten Werke sehr nahe steht, der Heilige ist außerdem fast dieselbe Person wie der Kartäusermönch auf dem linken Flügel des Triptychons. Auf dem letzteren Bild sind besonders natürlich die zwei knienden Kinder und das bigotte Gesicht der Stifterin.

Bei den übrigen anonymen Werken, aus denen sich keine besondere Künstlerpersönlichkeit herauskristallisieren läßt, folgen wir der zeitlichen Aufeinanderfolge. Eins der frühesten und feinsten war eine Kreuzigung von zirka 1450 aus dem Palazzo Corsini in Rom (Nr. 46), in der die van Eycksche Tradition nachklingt und die besonders in der Christusfigur an den Christus am Kreuz von Jan van Eyck im Berliner Museum erinnert. Später, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, war eine Geburt Christi, die der Besitzer, Herr Cardon in Brüssel, auf einen sehr berühmten und seltenen Meister, Albert van Ouwater, getauft hatte; in einem zerfallenen Hause kniet Maria vor dem am Boden liegenden, Licht ausstrahlenden Kinde, umgeben von betenden und musizierenden Engeln. In farblicher Hinsicht war das Werk von großer Schönheit; die Farben waren so rein und mit großer Feinheit nebeneinander gesetzt, auch von einem bewundernswerten Reichtum an Zwischentönen; alles war mit Hingebung und Liebe gemalt; reizend waren die pausbackigen Engel und sehr fein der landschaftliche Hintergrund. Das Gemälde war auch auf der Ausstellung in Hertogenbosch gewesen und in dem Katalog dem Meister der virgo inter virgines zugeschrieben worden, mit dem es aber nicht die geringste Verwandtschaft zeigte; dann war

die Zuschreibung an Ouwater annehmbarer.

Noch etwas später, aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, war die nordniederländische (?) Madonna vor dem Rosenhage aus dem Utrechter Erzbischöflichen Museum (Nr. 47); sie sitzt auf einer aus Backsteinen peinlich regelmäßig, man möchte sagen holländisch aufgebauten, mit Rasen bedeckten Mauer und gibt dem Kinde die Brust, von einem großen gelbroten Heiligenschein umstrahlt (Abb. nebenan). Die großen Augen in dem zarten Gesichtchen blicken schmerzlich. Es ist ein Werk von großer Anmut und Lieblichkeit, das, wenn es wirklich nordniederländisch ist, in Auffassung und Kolorit — der gelbrote Strahlenkranz bringt in das stille, friedvolle Bildchen eine fast dramatische Dissonanz — ganz isoliert dasteht.



NORDNIEDERLÄNDISCHER MEISTER (?) MADONNA IM ROSENHAG
Vor 1500. — Text nebenan

Mehr ausgesprochen holländischen Charakter zeigten das kleine Werkchen aus dem Erzbischöflichen Museum in Utrecht, ein gotisches Kircheninneres mit zwei Reihen Dominikanern, denen die Jungfrau mit dem Kind erscheint, wo die warmen, dunkeln Farbentöne und das reichlich verwendete Gold eine vornehme Harmonie mit den weißen Mänteln der Mönche ergeben (Nr. 49, um 1510) und dann der 1504 datierte Zyklus der sieben Werke der Barmherzigkeit aus der St. Laurentiuskirche in Alkmaar, das durch seinen genrebildlichen Charakter, die lebenswahre Darstellung und die intime Auffassung von Vorgängen aus dem täglichen Leben von großem Interesse ist. Wie gut beobachtet sind z. B. auf dem ersten Bilde, der Speisung der Hungrigen, der fahrende Spielmann im Hintergrund, dem eine Frau eine Gabe reicht, sodann vorne der Krüppel mit den schrecklichen, nackten Beinstümpfen und auf dem zweiten, der Tränkung der Durstigen, ebenfalls im Hintergrund der blinde Mann, der von einem Jungen geführt wird. Im übrigen verfügt der Künstler nicht über große Verschiedenheit der Typen. Das sechste Bild des Zyklus, der Krankenbesuch, zeigte ein Interieur mit Balkendecke und fliesenbedecktem Boden, das in der Art des Durchblickes und dem perspektivischen Aufbau mit einem Innenraum auf einem andern Gemälde der Ausstellung, der Heiligen Familie aus Dresden, eine gewisse Ähnlichkeit aufwies; man findet hier außerdem denselben eigenartigen Lehnstuhl und ähnlichen Fliesenboden; aber in der Ausführung und in der Farbe haben die beiden Werke sehr wenig gemeinsam. Auf dem Alkmaarer Bild ist die Farbe stumpf und trocken, auf dem Dresdner dagegen von außerordentlicher Feinheit und großer Leuchtkraft; die Ausführung auf dem letzteren Bilde ist von einer miniaturhaften Sorgfalt und Verliebtheit in das Detail, während die Behandlung auf dem Alkmaarer Zyklus im Vergleich damit roh und seelenlos ist. Die Zuschreibung an Jakob Cornelisz, für die Weissmann auf Grund äußerlicher Analogien, so des Christustypus mit dem

Christus des Kasseler Bildes plädiert, ist wegen der großen stilistischen und technischen Divergenzen, von der Hand zu weisen.

Das Dresdner Bild mit seinem kühlen, gleichmäßigen Licht, das alle Gegenstände in dem Raume so fein und sauber in ihren hellen reinen Farben hervortreten läßt, gibt in seiner zwar kleinlichen, analytischen Art doch schon die ganze Poesie des Innenraumes, wie sie im 17. Jahrhundert ein Pieter de Hoogh oder Jan Vermeer dann auf einer höheren Stufe der synthetischen und rein malerischen Behandlung geben sollten. Die Akkuratesse, mit der hier das Detail, wie z. B. die bunten Kissen hinten auf dem Stuhle, und der Korb, den die Heilige Anna hält, wiedergegeben ist, leitet uns zu einem andern späteren, um 1520 angesetzten Werke über, auf dem auch die liebevolle Ausführlichkeit auffällt, mit der ein Korb im Vordergrund behandelt ist; an Gerard Dous Bild im Mauritshuis mit der Korbwiege wird man unwillkürlich erinnert. Das kleine Gemälde (Nr. 178) stellt die Geburt Christi dar; es stammt aus dem Besitze des Freiherrn von Bissing in München. Bemerkenswert im Ausdruck ist hier ferner der rechte der lobsingenden Engel mit dem zum Singen geöffneten Mund. Das Werkchen wird von Friedländer mit dem Kalkarer Altar des Jan Joest in Verbindung gebracht. Erwähnt sei von biblischen Darstellungen ferner ein Triptychon eines nordniederländischen Meisters um 1525 mit der Versuchung des Heiligen Antonius auf dem Mittelstück (Nr. 69), das in der geistreichen Malweise mit den feinen Schlaglichtern auf dem Laub, den Ausbuchtungen des Pokals, den Fingerspitzen des Heiligen und der feinen Charakterisierung der Figuren, besonders der schlanken, nackten weiblichen Gestalt, die in



HOCHALTAR DER ST. JOHANNISKIRCHE IN FREISING. Vgl. S. 247

Entwurf von Jakob Angermair, Madonnenstatue von Thomas Buscher, Gemälde von Matthäus Schiestl, die Statuen zu Seiten der Madonna alt

koketter Haltung vor dem Heiligen steht, nicht gewöhnliche Qualitäten zeigt.

Groß war die Zahl der Bildnisse, die öfters durch Aufschriften oder die dargestellten Personen zeitlich bestimmt waren. Von früheren müssen hervorgehoben werden das Brustbild eines Utrechter Domherrn, des Evert Zondenbalch (Nr. 54), ein energischer Greisenkopf mit offen und ehrlich blickenden Augen, eine holländische Arbeit von zirka 1500 und das Bildnis einer Frau in einem Binnenraum mit geöffneten Fenstern, die einen Durchblick in eine Landschaft gewähren, ein Gesicht, das durch den versonnenen, ergebungsvollen Ausdruck und durch die schlichte, natürliche Auffassung unwillkürlich fesselte (Nr. 45); auf der Brüstung, auf der sie ihre knöchernen Finger ruhen hat, wird die ganz porträtmäßig Dargestellte als die lybische Sibylle bezeichnet. An der niederländischen Herkunft des Werkes wird gezweifelt; die Entstehungszeit ist dieselbe wie bei dem vorigen Porträt.

Aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts verdienen dann noch Erwähnung die Bildnisse



HOCHALTAR DER ST. JOHANNISKIRCHE IN FREISING VON ARCHITEKT J. ANGERMAIR, BILDHAUER TH. BUSCHER, MALER M. SCHIESTL. FASSUNG UNTER LEITUNG VON PROF. HAGGENMILLER

des Münzmeisters Pieter Bicker und seiner Gemahlin aus dem Jahre 1529, die Scorel zugeschrieben werden, aber wohl nicht von ihm herrühren. Eine scharfe Modellierung und die etwas manierierte Behandlung der Hände des Mannes mit den geschwollenen Adern, die so krampfhaft die Seiten des Buches halten und das Geld zwischen die Finger klemmen, wird man bei Scorel schwerlich finden; auch die Malweise weicht von der Scorels ab. Man vergleiche damit nur einmal das Bildnis der Agatha van Schoonhoven, das demselben Jahre, 1529, angehört. Trotzdem gehörten die Bildnisse zum Besten, was von Porträts auf der Ausstellung zu sehen war; besonders die lächelnde Frau, die das Spinnrad dreht, berührte durch die natürliche Auffassung ungemein sympathisch. Dadurch, daß die beiden Personen bei ihrer Tätigkeit, der Mann am Schreibtisch mit dem reizenden Stilleben und die Frau bei ihrer häuslichen Beschäftigung dargestellt sind, wird der intime Charakter der Bildnisse noch erhöht.

Aus demselben Jahre, 1529, war ferner das Brustbild eines unbekannten Mannes von mittleren Jahren (Nr. 171), das flüssig gemalt und durch den Ausdruck des Kopfes bemerkenswert war. Das Brustbild eines dreißigjährigen Mannes von schüchternem, etwas mädchenhaft-weichlichem Ausdruck (Nr. 97) aus dem Jahre 1532, das sehr schlicht und natürlich gehalten war, und Jacob van Utrecht zugeschrieben wurde, — mit dem bezeichneten Berliner Bilde dieses Meisters hatte es aber nichts zu tun — stand dem vorgenannten Werke durch Auffassung und Behandlung ziemlich nahe. Dieselbe Profilstellung, in Dreiviertelansicht nach rechts, zeigte das Brustbild des Nicolaus Cannius (Nr. 58) aus dem Jahre 1534, dessen landschaftlicher Hintergrund mit den grotesken Felsbildungen etwas an Scorel erinnerte. Viel unpersönlicher und in der Malweise merklich schwächer war das 1550 datierte Kniestück eines Pastors aus der Familie Merula in weißem Chorhemd (Nr. 61).

M. D. Henkel

ZUR PACHERFRAGE

Von Dr. OSKAR DÖRING

Mit der Person und Kunst des großen Tiroler Meisters Michael Pacher beschäftigt sich eine an Umfang ständig zunehmende Literatur. Neuestens erschienen über ihn die auch in diesen Spalten besprochenen Bücher von Mannowsky und Hans Semper. Max Wolff ist im Begriffe, ein großes Werk über Pacher herauszugeben, von dem bisher nur erst ein Band mit Bildertafeln vorliegt, während der Text noch aussteht, und Stiaßny in Wien stellt schon seit längerer Zeit eine umfassende Publikation in Aussicht. Auch von mir ist ein Buch verfaßt worden, das 1913 im Verlage B. Kühlen in M.-Gladbach erschienen ist und sich betitelt: »Michael Pacher und die Seinen, eine tiroler Künstlergruppe am Ende des Mittelalters.« Es gehört mit zu der Reihe der von P. Beda Kleinschmidt herausgegebenen kunstgeschichtlichen Monographien. Somit war ihm von Haus aus zuvörderst ein populärer Zweck zugedacht. Aber bei der Eigenart gerade dieses Themas konnte es unmöglich ausbleiben, daß meine Schrift zu den in ihm liegenden großen Zweifelfragen Stellung nehmen mußte. Die dabei gewonnenen Ergebnisse haben andere bewertet; mir kommt es in diesen Zeilen darauf an, den von mir entwickelten Hauptgedanken zu skizzieren.

Die bisherige Pacherliteratur verzichtet auf den Beweis, daß Michael ein Maler gewesen sei, und nimmt dies als gegebene Tatsache hin. Sie trägt kein Bedenken, seiner Hand sogar bestimmte Gemälde zuzuschreiben. Es sind die vier Szenen aus dem Marienleben, die sich auf den innersten Flügelflächen des berühmten Altares von St. Wolfgang befinden, sowie der jetzt in der Kgl. Alten Pinakothek befindliche gemalte Flügelaltar mit den Figuren der vier heiligen lateinischen Kirchenväter. Der Altar von St. Wolfgang ist das einzige unbeschädigt erhalten gebliebene Werk, welches aus Michael Pachers Werkstatt zu Bruneck hervorgegangen, und auch inschriftlich mit des Meisters Namen bezeichnet ist. Fragt man, warum an diesem Werke gerade die vier oben genannten Bilder mit solcher Sicherheit als eigenhändig bezeichnet werden, so erfährt man, daß Gemälde von so hoher, alle andern am gleichen Altare überragender Vollendung, und gerade diese vier, welche noch obendrein den bevorzugten Platz zu den Seiten der Mittelgruppe einnehmen, schon ehrenhalber nur von Meister Michael Pacher selbst herrühren können. Auch bei den (aus Brixen nach Augsburg und von da unter Tschudi nach München gekommenen) Kirchenvätern schließe die Vorzüglichkeit der Qualität die Herkunft von jeder anderen Hand aus. Ob aber Michael Pacher Maler war, ist ein Punkt, wegen dessen Diskussionen überhaupt nicht angestellt werden. Wird er doch in den Urkunden, gleichviel ob diese künstlerische oder andere Dinge behandeln, stets »Maler« genannt. Diesen Behauptungen gegenüber vertrete ich die Auffassung, daß die erwähnten Zuschreibungen des wissenschaftlichen Haltes entbehren, schon deshalb,



SAKRAMENTSALTAR IN DER ST. JOHANNISKIRCHE ZU FREISING BEI MÜNCHEN
Entwurf von Architekt Jakob Angermair, die Engel von Thomas Buscher, Malerei von Haggenmiller, Tabernakeltüre von Cosmas Leyrer

weil sie von einer vorgefaßten Meinung ausgehen, und daß man, um zu einem Urteile zu kommen, welches sich rechtfertigen läßt, an die Sache mit einer Frage herantreten, nicht aber die Antwort schon vorweg fertig mitbringen muß. Die Frage aber heißt: War Michael Pacher ein Maler in dem Sinne, welchen wir heute mit diesem Worte verbinden? Die Antwort hierauf müssen wir aus den Urkunden, sowie aus den Merkmalen der mit ihm in etwelche Beziehungen zu setzenden Denkmäler erholen. Denn aus der Bezeichnung »Maler« in den zeitgenössischen Quellen ist nichts Sicheres zu folgern; sie kann ebenso gut einen Bildschnitzer bezeichnen, der die Erzeugnisse seiner Kunst polychromierte. Im mittelalterlichen Sinne genommen braucht ein »Maler« kein einziges Gemälde ausgeführt zu haben, kann lediglich dekorativer Farbenkünstler und auch Bildschnitzer gewesen sein. Es kam also darauf an, zu untersuchen, in wieweit dies etwa auch auf Michael Pacher zutrifft, womit dann weiter der Versuch verbunden sein mußte, festzustellen, welches denn eigentlich seine Stellung und Aufgabe bei der ihm angehörigen Werkstatt zu Bruneck gewesen, und welchen Eigenschaften und Leistungen sein Ruhm zuzuschreiben sei. Es ist mir übrigens noch zweifelhaft, ob dieser Ruhm zu Michaels Lebzeiten nicht vor allem an der Trefflichkeit der aus seiner Anstalt hervorgehenden Werke gehangen habe, sein persönlicher Ruhm aber der Bewunderung unserer Neuzeit zu verdanken sei.

Die Schwierigkeit, über die Pacherkunst und die sie treibenden Kräfte ein zutreffendes Urteil zu erlangen, wird erhöht durch die unerläßlich zu beantwortende Frage nach der Rolle, welche Friedrich Pacher gespielt hat. Dieser, welcher vermutlich Michaels Bruder war — an einem strikten Beweise fehlt es bisher — ist als Maler wirklich ein Autor von Gemälden gewesen. Das ist durch die Inschrift auf dem im Erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising befindlichen Gemälde der Taufe Christi beglaubigt. Dies Werk signierte Friedrich Pacher vor Ostern 1483, woraus der berechtigte Schluß zu ziehen ist, daß er zu



HAUPT DES HL. JOHANNES BAPTISTA
Kunstgewerbemuseum zu Frankfurt a. M. Zu nebenstehendem Artikel

jenem Zeitpunkte als Meister selbständig war. Bis dahin hatte er bei und unter Michael in dessen Werkstatt gewirkt. Meine Auffassung, die sich betreffs Friedrich bis dahin der bisherigen Forschung anschließt, weicht nun ferner aber weit von ihr ab. Ich bin nämlich der Ansicht, daß Friedrich als Maler nur Unbedeutendes geleistet hat, weil sein Talent für selbsttätiges künstlerisches Schaffen durchaus geringwertig war. Dagegen erfreute er sich eines tüchtigen Kunsturteils, und dies befähigte ihn, die Aufsicht über die Arbeiten der zahlreichen in Michaels Werkstatt beschäftigten Malgehilfen zu führen, sie anzuleiten und einen jeden nach dessen Besonderheit zu beschäftigen.

Was Michael Pacher betrifft, so habe ich nach Ausweis der Urkunden und der Denkmäler folgende Feststellungen über ihn gemacht. Er war der geschäftliche Leiter seiner Kunstanstalt. Als solcher besuchte er regelmäßig die öffentlichen Märkte, vor allem jene in Bozen; dabei fand er Gelegenheit zur Anknüpfung von Beziehungen. Kam es zu Verhandlungen über irgendeinen Auftrag, so führte er diese, nahm die Wünsche der Besteller entgegen und entwarf daraufhin Skizzen und Pläne des künftigen Werkes. Er beriet diese mit den Auftraggebern persönlich durch, worauf er mit ihnen die Verträge abschloß und unterzeichnete. Diejenigen für die Altarwerke von Gries bei Bozen und (fast gleichzeitig) von St. Wolfgang sind im Wortlaute erhalten. Nachdem alles soweit geregelt war, wurde an die Ausführung der Werke gegangen. Sie zog sich oft viele Jahre lang hin, jedenfalls wegen Überbürdung der Pacherschen Werkstatt; keinen eigentlichen Abschluß fand die 1484 begonnene Entstehungsgeschichte des Altares für die Frauenkirche in Salzburg, weil Michael 1498 darüber hinstarb. Waren die Arbeiten in Bruneck so weit gediehen, daß an die Aufstellung des neuen Werkes gedacht werden konnte, so war es wiederum Michael Pacher, der die fertigen Teile an Ort und Stelle zu überführen hatte. An der Stätte der Bestimmung richtete er sodann eine eigene Werkstatt ein, in der namentlich die allzu zerbrechlichen Teile, sowie solche Stücke erst angefertigt wurden, die auf den Gebirgs-

wegen zu mühselig zu transportieren gewesen wären. Er leitete diese Arbeiten, beaufsichtigte die Errichtung des Werkes, woran zunächst besonders Schreiner und Schlosser zu tun hatten, und stellte dann (wie die Vorgänge in St. Wolfgang beweisen) das Korpus des Altares fertig, erledigte jederlei Schnitzarbeiten und sorgte für deren Bemalung und Vergoldung. Die Anfügung der gemalten Flügel erfolgte erst später. An diesen wurde während seiner Abwesenheit in Bruneck gearbeitet unter Friedrichs Aufsicht, der also während der häufigen und langen Reisen Michaels dessen Vertretung zu besorgen hatte. Michaels Anteil an den Arbeiten war also insofern entscheidend wichtig, als von ihm die Gesamtentwürfe herstammten. Für die eigenhändige Ausführung von Malereien kam er kaum in Betracht. Dagegen war er Bildschnitzer von Fach, genialer Meister darin, die verschiedenartigen Kunstleistungen, welche bei der Herstellung größter Altarwerke in Betracht kommen, zu herrlicher Harmonie zu vereinigen und ihnen Wirkungen zu sichern, die im kleinen und einzelnen ebenso bewunderungswürdig sind, wie im großen und ganzen.

Die Beweise für diese Behauptungen hoffe ich in meinem Buche erbracht zu haben; an dieser Stelle kann ich nur das Wichtigste davon kurz skizzieren. Was zunächst Friedrich Pacher angeht, so lehrt der Augenschein, daß dessen Taufe Christi durch Übermalungen gelitten hat. Von diesen abgesehen, bleibt aber übrig, daß das Werk schlecht komponiert, außerdem nicht durchweg selbständig ist. Die Fenstereinrahmung mit den gekrümmten Fialen und den Engeln auf den Wandsäulchen ist, wie ich gezeigt habe, verständnislos kopiert nach dem Kupferstich mit der Halbfigur Christi von Meister E. S. Der Maler der Freisinger Taufe hat seinem Talent mit dieser Leistung ein an sich recht wenig günstiges Denkmal gesetzt. Aber lehrreich ist es. Ich muß hierbei noch einmal auf jene in Tiberias befindlichen Flügelgemälde des Tratzberger Peter-Pauls-Altares zurückgreifen, die dank dem Entgegenkommen dieser Zeitschrift (Jahrgang 1912, Augustheft) durch mich überhaupt zum ersten Male besprochen und damit von mir in die Kunstgeschichte eingeführt werden konnten. Sie sind, wie aus einer Reihe von wichtigen Gründen anzunehmen, 1475 entstanden oder wahrscheinlicher in jenem Jahre vollendet. Ich hatte damals nur angedeutet, daß sie für die Aufklärung der Friedrich-Pacher-Frage Bedeutung hätten. Ein unentbehrliches Material waren sie dafür nicht, weil ich lange ehe ich sie kannte, auf anderen Wegen bereits zu meinem gleichen Ergebnisse gelangt war. Ph. M. Halm hat sie später (im Novemberheft der Zeitschrift Kunst und Kunsthandwerk) als Werke Friedrich Pachers in Anspruch genommen. Ich bin der Meinung, daß dies aus erheblichen inneren und äußeren Gründen nicht zutreffen kann. Denn erstens wäre unklar, warum der Meister, der 1475 den herrlichen Altar von Tratzberg und Tiberias geschaffen hatte, nach acht Jahren, als er 1483 die Taufe Christi malte, eine in Zeichnung und Malerei weit minderwertigere Arbeit geleistet haben sollte. Nicht unterlassen sei übrigens, auf die unverkennbare Verwandtschaft dieser Taufe mit dem höchst mittelmäßigen Weltgericht an der Rückseite des Peter-Pauls-Bildes hinzuweisen. Zweitens: im Jahre 1501 wird Friedrich nach Innsbruck befohlen, um daselbst eine im Auftrage des Kaisers angefertigte Malerei zu begutachten, und im April desselben Jahres schickt ihn Maximilian nach Runglstein zu dem Zwecke, dort den Zustand der in Verfall geratenen alten Wandmalereien zu untersuchen und Vorschläge für ihre Herstellung zu machen; nachdem der Maler Friedrich Pacher dies aber getan hat, erhält nicht er den Auftrag, sondern erst Jörg Kölderer und später Marx Reichlich. Mir scheinen diese beiden Vorgänge, zumal der letztere, stark dafür zu sprechen, daß man bei ihm Grund hatte, größeres Gewicht auf seine Begabung als Kritiker zu legen, denn auf jene des ausübenden Künstlers. Dabei muß er doch 1483 als Maler der Taufe Christi noch in seinen allerbesten Jahren gestanden haben. Daß er damals in die Lage kam sich selbständig zu machen und einen Grundbesitz zu kaufen, dürfte also Ursachen gehabt haben, die nicht auf dem Gebiete seiner persönlichen Kunstvollendung lagen. Drittens: alles, was man dem Friedrich Pacher zugeschrieben hat, zeigt bei genauerer Untersuchung aufs klarste, daß es überhaupt nicht von einer und derselben Hand herstammt, ja daß nicht ein einziges Bild nur von einem Maler ausgeführt worden ist. Ich habe versucht, eine ganze Anzahl von Händen daran nachzuweisen. Sie haben offenbar nur nach ganz allgemein gehaltenen Weisungen gearbeitet und sich der weitest gehenden Freiheiten erfreut. Reichlich haben sie Vorlageblätter und Skizzen nach fremden Vorbildern benutzt; ich vermag solche in großer Zahl nachzuweisen aus Oberdeutschland, den Niederlanden und Italien. Trotzdem aber hielten die Maler des Pacherkreises an den Traditionen der Brixen-Neustifter Schule fest; so wahrten sie ihren Erzeugnissen das ursprüngliche Ge-



DER HL. LAURENTIUS BEI DER GEFANGENNAHME DES PAPSTES SIXTUS II.
Hofmuseum in Wien. — Text S. 254

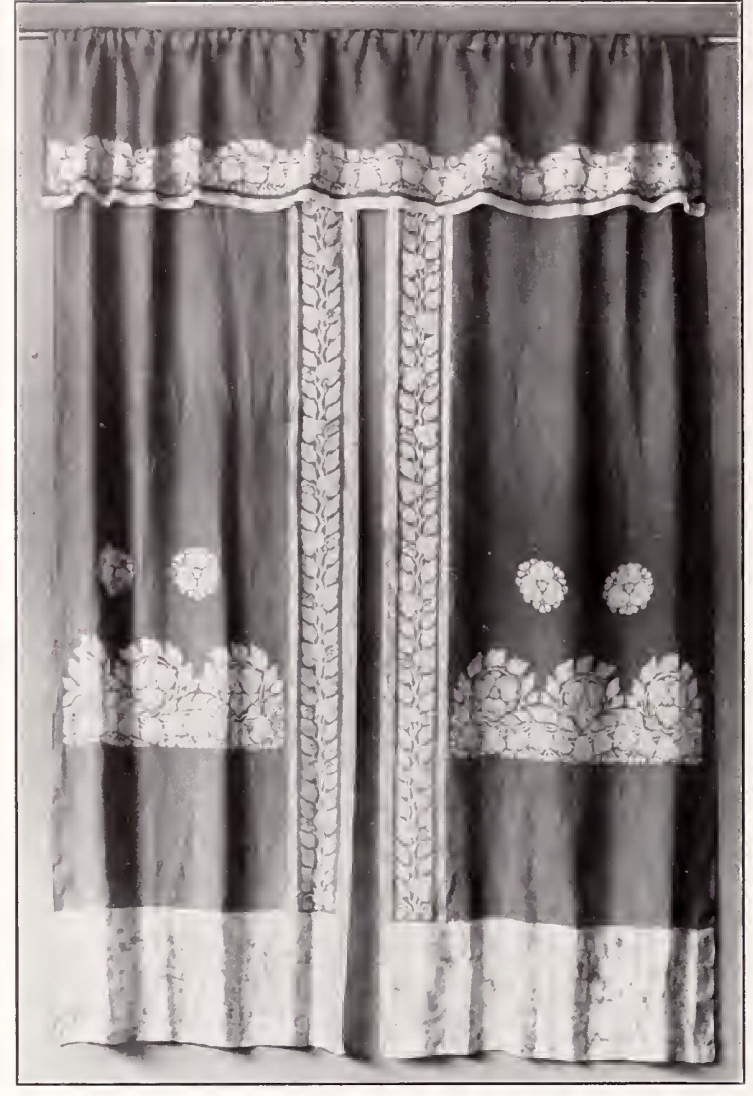
präge bodenständigen tirolischen Wesens, und damit Eigenart und Wert. Aus der gleichzeitigen Tätigkeit so und so vieler Maler an einem und demselben Bilde aber erklärt sich auch der oft recht fühlbare Mangel an Ausgeglichenheit. Er tritt bei den Tiberias-Bildern hervor, nicht minder bei dem Zyklus des Katharinenaltares in Neustift, bei den acht Christusszenen des St. Wolfganger Altares, überhaupt bei allem, was man bisher glaubte dem Friedrich Pacher zuschreiben zu sollen. In auffälligster Weise macht sich jene Unausgeglichenheit nun aber auch bei den vier St. Wolfganger Bildern aus dem Marienleben geltend, deren Qualität bislang einhellig gepriesen und deren Herkunft von Michael Pacher als eine unanfechtbare Tatsache hingestellt worden ist.

Wie es um die bisherige kritische Behandlung der mancherlei Fragen steht, welche das Pacherthema zu lösen gibt, dafür sei als Beispiel die von einem Buch ins andere wandernde Mär von jenem Altare erwähnt, den angeblich Michael 1465 für das Kloster Salem gemalt haben soll. Mein Buch enthält darüber das nähere. Schon dieses eine Exempel lehrt, mit welcher Vorsicht und Voraussetzungslosigkeit man hier zu Werke gehen muß. Jene



DER HL. LAURENTIUS ZEIGT DEM KAISER VALERIAN DEN KIRCHENSCHATZ
Hofmuseum in Wien. — Text S. 254

vier Marienszenen in St. Wolfgang sind, wovon jeder Unbefangene sich leicht überzeugen kann, untereinander verschiedenwertig, in sich selbst erweist sich jedes, sogar die Beschneidung, das schönste unter ihnen, offenbar als das Werk mehrerer Mitarbeiter. In ihren Leistungen hier begegnet sich Originales und Entlehntes, Neues und Altes, richtige und gröblich falsche Zeichnung, Genialität und Philistertum, Feinsinn und Verständnislosigkeit. Nur eins beherrscht das Ganze, das ist die von den Einzelheiten unabhängige große harmonische dekorative Wirkung. Sie ist der Beweis für die Einheit des leitenden Geistes. Aber die Beschaffenheit der vier Bilder im einzelnen offenbart die Vielheit der ausführenden Kräfte. — Was den Münchener Kirchenväteraltar betrifft, so wird niemand im Ernst behaupten, daß dessen äußere Flügelbilder mit den St. Wolfgangsszenen derselben Herkunft seien, wie die vier inneren Gemälde. Aber auch an diesen sind ersichtlich mindestens zwei Maler tätig gewesen: der eine schuf in frischer, stark naturalistischer Auffassung, großzügig charakterisierend und gleichzeitig kleinlicher Subtilität nicht abgeneigt, die Gestalten der Kirchenväter; der andere, welcher ihre Symbole malte, war in Traditionen befangen, nachahmerisch,



MARIE GEYS (MÜNCHEN) VORHANG AUS LEINEN
Ausführung in Batik (Ornament weiß, Grund gelb)
Kunstgewerbe-Ausstellung München 1912

unfrei. Hierzu kommt, daß sich die ornamentalen und dekorativen Bestandteile als allgemeines Werkstatteigentum erweisen. Ich bin der Meinung, daß das Münchener Werk die pomphaftere Wiederholung jenes einfacheren, feierlicheren und den Kultzwecken angemesseneren Kirchenväteraltares ist, der sich heute im Innsbrucker Ferdinandeum befindet — und bin darin wieder mit dem Herkommen uneins, welche dies letztere Werk als jüngere Nachahmung des Münchnerischen anzusehen gewöhnt ist.

Als Werk mindestens zwei verschiedener Hände präsentiert sich auch ein St. Laurentiusaltar, über den infolge neuer Entdeckungen einige Worte hier notwendig sind. Von ihm hängen zwei Flügelgemälde in der Münchener Alten Pinakothek (das eine davon galt früher als Darstellung aus der Stephanuslegende und ist seither umgenannt worden). Über das Werk habe ich in meinem Buche, Seite 111, die Ansicht ausgesprochen, daß zu jenen Bildern noch zwei andere aus der gleichen Legende gehört haben müssen. Diese Vermutung hat eine schnelle Bestätigung erhalten, dadurch, daß 1913 auf dem Ansitz Dieteneck im Dorfe Dietenheim bei Bruneck zwei Bilder entdeckt wurden, die nach ihren sämtlichen Eigenschaften unzweifelhaft die von mir vermißten sind. Sie sind in das Wiener Hofmuseum gekommen, daselbst gereinigt und hergestellt worden. Dank der großen Liebenswürdigkeit der Direktion bin ich imstande, sie hiermit den Lesern zum Vergleiche mit den in meinem Buche (S. 122 und 123) abgebildeten beiden andern Tafeln darzubieten (Abb. S. 252 und 253). Das eine zeigt die Gefangennahme des hl. Papstes Sixtus II. Während die Häscher sich seiner bemächtigen und ihn durch die Vorhalle eines steinernen Gebäudes zu der ins Innere desselben führenden Spitzbogentür bringen — zwei jüngere Geistliche stehen als des Papstes Begleiter im Hintergrunde — wendet der Gefangene noch einmal seinen Blick nach dem hl. Laurentius zurück. Dieser steht mit kummervollem Ausdrucke ruhig da, indem er die Hände sehnsuchtsvoll nach Sixtus ausstreckt. Links öffnet sich eine spitzbogige Pfeilerarkade; durch sie blickt man auf eine Straße hinaus. Auf dem andern Bilde sehen wir Laurentius, wie er einem thronenden Manne, nach der Krone auf seinem Turban und dem Szepter in seiner Linken offenbar dem Kaiser Valerian, die armen Leute zeigt, welche er herbeigebracht hat. Seine Handbewegung deutet an, was Laurentius nach der Legende jenem antwortete, der den Kirchenschatz von ihm ausgeliefert haben wollte: »Sieh, solches sind die Schätze unserer heiligen Kirche.« Der Kaiser und der eine der neben ihm sitzenden Vornehmen heben, ob solchen Anblicks und Ausspruches überrascht, die rechte Hand, während ein Gewappneter den Laurentius bereits packt. Die Szene geht im Innern des Palastes vor sich; durch

die Tür sieht man die Armen hereinkommen, durch das Fenster blickt man in eine bergige Landschaft.

Die Größe der beiden Tafeln (Höhe bzw. Breite rund 1 m), sowie das Material, Zirbelholz, entspricht den Münchener Laurentius-Bildern. Die Behandlung des Interieurs, die Ausblicke, bei der Gefangennahme die in Verkürzung gesehene Spitzbogenreihe, alles erinnert aufs lebhafteste an Einzelheiten der Münchener Bilder und kehrt auch bei andern des Pacherkreises typisch wieder. Dasselbe ist der Fall mit den Gewändern. Laurentius wie auch der thronende Kaiser sind genau so gekleidet wie auf den Tafeln in München. Die Ähnlichkeit des Gesichts bei dem hl. Lorenz, welcher von Sixtus Abschied nimmt, und dem, welcher Almosen verteilt, ist die allerüberraschendste. Dasselbe gilt wiederum bei dem Kaiser. Auch andere Gesichtstypen kehren auffallend ähnlich wieder. Bedürfte es noch eines weiteren Beweises, um die Wiener Bilder zur Kunst des Pacherkreises in Beziehung zu setzen, so brauchte man dafür nur auf den Greis hinzuweisen, welcher, auf einen Stab gestützt, hinter Laurentius in das Gemach hereinwankt. Sein lockiger Kopf zeigt die auffallendste Ähnlichkeit z. B. mit verschiedenen beim St. Wolfganger Altare: dem des Petrus bei der Hochzeit zu Kana, des St. Joseph bei der Flucht nach Ägypten, wie bei der Darbringung im Tempel. Es kehren eben auf den Bildern dieses Kreises immer dieselben Typen wieder.



KELCH. GESCHENK DES KANTONS ZUG ZUM GOLDENEN PRIESTER-JUBILÄUM DES H. H. BISCHOFS STAMMLER IN BASEL
Entwurf und Ausführung von Goldschmied Louis Ruckli in Luzern

Die Anordnung der Lorenzbilder betreffend, habe ich im Buche schon die Vermutung ausgesprochen, daß das Almosengeben das untere links gewesen sei, und finde dies durch die Wiener Bilder bestätigt. Die Reihenfolge war also diese: links oben Sixtus' Abschied; unten Laurentius Almosen gebend; — rechts oben Laurentius vor dem Kaiser, unten die Marter. Hiermit hängt nun engstens die Frage nach den bisher fehlenden zwei Bildern der Außenseite zusammen. Denn an den Wiener Bildern fehlen die Rückseiten. In München gehört zum Almosengeben rückwärts die Verkündigung, zur Marter rückwärts der Marientod. Also hat der Altar im zugeklappten Zustande vier Marienszenen gezeigt. Da das vierte den Tod darstellt, so wird das erste Mariä Geburt gewesen sein. Das zweite prophezeit mit der Botschaft des Engels Mariä Freude, also wird das dritte Mariä Schmerz verkündet, das heißt die Darbringung im Tempel geschildert haben (unter Bezug auf Luc. 2, 34—35). Diese Gegenüberstellungen geben dem Zyklus erst die Festigkeit des ikonographischen Zusammenhanges, den wir auch sonst schon seit dem Mittelalter in ähnlichen Zyklen beobachten können. Ein hervorragendes Beispiel dieser Art sind u. a. die Marienszenen an und in der Apsis von St. Maria in Trastevere. Im Kreise der Pacherkunst findet sich ein Beispiel gleich festen inhaltlichen Zusammenhanges bei den erwähnten Peter-Pauls-Bildern des Tratzberger Altarwerkes. Vielleicht wird es auf Grund meiner hier geäußerten Vermutung leichter sein, jene fehlenden Marienszenen ausfindig zu machen.[1])

[1]) Das Werk: »Michael Pacher und die Seinen« von Dr. O. Döring ist besprochen in Heft 4, Beilage Seite 23.



CHRISTIAN WINK DIE EHERNE SCHLANGE (UM 1760)
Bei Herrn Baron O. v. Lippert in Wilzhofen bei Murnau. Text unten

NEUE FORSCHUNGEN AUS DEM REICHE DES BAROCK UND ROKOKO

Im Besitze des Herrn Baron O. von Lippert in Wilzhofen bei Murnau, eines Nachkommen des berühmten Kurfürstlich-Bayer. Revisionskammerrates Joh. Kasper Lippert, befindet sich ein bisher noch unbekannter Christian Wink (Abb. oben). Das Bild hat zur Darstellung die »Eherne Schlange«. Vermutlich stammt das Gemälde aus einer größeren Folge. Es gehört wohl in die Zeit um 1760 und dürfte infolgedessen als eine der ältesten Schöpfungen in der Reihe der uns bisher bekannten Tafelbilder des Meisters anzusprechen sein. Das Bild fällt somit in die Frühzeit der Tätigkeit Winks und steht an der Schwelle zur eigentlichen und reich entfalteten Wirkungskraft des Künstlers während der Rokokozeit. Die Produktivität Winks ist im Tafelbilde zwar eine gleich große wie im Fresko, in bezug auf die Qualität jedoch treten die Tafelbilder an Bedeutung zurück. Im Gegensatz zu den großen Kirchenfresken sind unter den Tafelbildern die früheren Werke die besten. Auf unserem Gemälde »Die eherne Schlange«, ist die Komposition in gut durchdachte einzelne Gruppen aufgelöst, die untereinander ohne gezwungen theatralischen Pathos sich zusammenschließen.

Christian Wink (1738—1797) ist ohne Zweifel eine der markantesten Persönlichkeiten der südbayerischen Rokokomaler und figuriert als letzter ihrer glänzenden Reihe. Über seine Tätigkeit liegt eine sehr gute Biographie von Dr. Adolf Feulner vor, erschienen als Sonderausgabe aus Jahrgang 11 (1912), Heft 1 und 2 der Altbayerischen Monatsschrift, Histor. Verein von Oberbayern. Die mit vielen Textillustrationen und verschiedenen Tafeln reich ausgestattete Abhandlung entrollt klar den Werdegang des Meisters. Das trefflich verfaßte Kapitel II führt in kurzer, aber doch umfassender Schilderung in die kirchliche Rokokomalerei Südbayerns ein; besonders wertvoll ist dieses Kapitel gerade deswegen, weil es zum Verständnis der Eigenart und der Stellung Winks im damaligen künstlerischen Leben wesentlich beiträgt und die ganze Biographie belebt.

Feulner hat sich vor allem das reiche und dankbare Feld der Barock- und Rokokokunst zu seinem Spezialstudium erwählt. Seine eifrigen Forschungen waren schon des öfteren mit Erfolg gekrönt. So brachte er in der Abhandlung über »Balthasar Neumanns Rotunde in Holzkirchen, Konstruierte Risse in der Barockarchitektur«, erschienen in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Jahrgang VI (1913), interessante Wahrnehmungen in bezug auf Grundrißgestaltungen, Aufrisse, Flächengliederungen, über die Anwendungen der Triangulation und des goldenen Schnittes.

Einen besonders glücklichen Fund machte Feulner in der Auffindung von Rissen, die mit einem Schlage einen nunmehr genügenden Aufschluß über die bisher vielfach dunkle Baugeschichte der herrlichen Klosterkirche zu Ottobeuren geben. Durch Illustrationen veranschaulicht ist der Fund publiziert in der Abhandlung »Johann-Michael Fischers Risse für die Klosterkirche in Ottobeuren«, erschienen im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1913, I. Vierteljahrband (W. Callwey in München). Durch diesen Aufsatz ist evident erwiesen, daß Ottobeuren von dem genialen Rokokobaumeister Fischer vollständig ausgebaut wurde, wenn auch der Grundriß fast fertig übernommen worden ist. Außerdem ist dieser Fund von Rissen ein wichtiges Hilfsmittel für die Zuweisung anderer bedeutender Kirchenbauten, so Fürstenzell bei Passau und Damenstift bei Osterhofen. Auf die Bearbeitung dieser Kirchen wird Feulner noch zurückkommen.

In Bälde wird eine von Dr. Feulner verfaßte große Biographie über die Künstlerfamilie Zick erscheinen.

Für Januar nächsten Jahres ist eine Ausstellung von Werken aus der Hand des berühmten Rokokokünstlers Januarius Zick in Koblenz projektiert, dem Sterbeorte des Meisters.

Durch die Unterstützung Feulners wird diese Ausstellung einen vollen Überblick über die Tätigkeit des Januarius Zick, von dem über 70 Tafelbilder gezeigt werden, gewähren. Dr. Rich. Hoffmann





Leonhard Thoma (München) Der göttliche Sämann

Gemalt 1911. – Carl Aug. Seyfried & Comp., München



LEONH. THOMA — THRONENDER CHRISTUS

Karton von 1899

LEONHARD THOMA

Zum fünfzigsten Geburtstage des Künstlers

Von Dr. RICH. HOFFMANN, Kgl. Konservator am Generalkonservatorium in München

Es hat immer einen ganz besonderen Reiz, die Anfänge, die keimhafte Entwicklung, den weiteren Fortschritt, die Reife eines Künstlers an der Hand seiner Werke, die sorgfältig ausgewählt als einheitlich geschlossenes Bild seines Schaffens vor uns reproduziert liegen, bequem verfolgen zu können. Die Betrachtung der einzelnen Schöpfungen läßt ein förmliches Miterleben des künstlerischen Werdegangs zu. Spiegeln sich doch in den Werken eines jeden Künstlers auch die jeweiligen Verhältnisse seines Lebens wider; sprechen doch die Art und Weise der Auffassung, der Technik, die Wahl der Vorwürfe und Themen weit deutlicher als noch so eingehend verfaßte Monographien! Da sind z. B. Schöpfungen der Frühzeit, die in ihrer Herbheit eine Zeit des Darbens, des mühesamen Kampfes um das tägliche Brot trefflich wiedergeben, daneben wiederum Arbeiten einer Periode der Gärung, einer Epoche des Ringens nach Vervollkommnung — Momente, welche die Kunst des betreffenden Meisters nur um so anziehender machen, dann Werke von wohltuender Reife, charakteristisch für eine Zeit im Leben des Künstlers, da er bereits in geordnetere Bahnen einlenkte, da es ihm vergönnt war, in äußerem Wohlstand und im stolzen Vertrauen auf seinen Genius tätig zu sein.

Nicht verschlossen, nicht fremd und rätselhaft soll eines Künstlers Art sein, vielmehr wie ein offenes Buch aufgeschlagen sich darbieten, in dem ein jeder lesen und forschen, in dessen reichen Inhalt er sich vertiefen kann, wie ein Buch, das zur Belehrung, zur Erbauung dient, das edle Gefühl in den Menschenherzen auslöst. Im Wirken eines echten Künstlers richten sich unsere Blicke hin zu Gott, der in seiner Güte den Menschen die schöne Gabe der Kunst verliehen hat. Was wäre das Leben ohne Kunst? Was wäre vor allem auch das religiöse Leben ohne die Kunst, die eben die Religion im Menschen fördert und kräftigt? Und so durchweht denn auch das Leben des gottbegnadeten Künstlers der Odem Gottes! Es ist ein hoher Genuß, sich in die Tätigkeit eines Künstlers von ihrem Anfang an bis in die letzte Zeit hinein zu vertiefen.

Dankbaren Herzens sehen wir in der nun folgenden Vorführung einer großen Anzahl von Werken aus der reichen produktiven Tätigkeit eines Münchener Meisters die Möglichkeit eines Genusses in eben geschilderter Weise vor uns sich auftun.



L. THOMA STUDIENKOPF
Bleistiftzeichnung

Leonhard Thoma ist am Dreikönigstage des Jahres 1864 zu Fischach bei Augsburg geboren, vollendete also im heurigen Jahr sein 50. Lebensjahr. Er besuchte zu Fischach die Volksschule unter einem vorzüglichen Lehrer und erhielt auch sehr viel Anregung in einem äußerst instruktiven Religionsunterricht. Den ersten Anstoß zu seinem künstlerischen Beruf erhielt Thoma, als die heimatliche Kirche einer gründlichen Restaurierung unterzogen wurde. Ist diese Restaurierung auch nach den heutigen Anschauungen eine verunglückte zu nennen, der große umfangreiche Apparat der Umgestaltungsarbeiten, die für den kleinen Ort ein Ereignis bedeuteten, übte doch damals einen starken Einfluß auf das jugendliche Gemüt unseres Künstlers aus. Ganz besonders aber waren es die herrlichen Deckenfresken von Kuen von Weißenhorn (um 1755) und die Altarbilder von Hunderpfund (100 ₰, wie dieser Maler signierte), die den Knaben interessierten. Außerdem dürfte ein Teil seiner Neigung zur Kunst auf Vererbung entfallen, da der Vater Thomas sich in seinen Mußestunden viel mit Krippenbau und dergleichen beschäftigte. Auch in dem Vater des Künstlers steckte Künstlerblut; darum wollte er in seiner Jugend Bildhauer werden; durch die Verhältnisse jedoch gezwungen, mußte er als einziger Sohn das ererbte Ökonomieanwesen übernehmen.

Bereits in seinem 12. Lebensjahre verlor Leonhard seine Mutter. Der Tod der guten Frau bedeutete im Leben des Meisters einen herben Verlust, der bis in das reifere Alter hinein sich schwer fühlbar machte und zum Teil sogar lähmend auf die Entwicklungskraft des strebsamen Knaben und heranwachsenden Jünglings einwirkte. Wie vielen, erging es auch Leonhard in jenen Tagen: Er konnte nicht dem Zuge seines Herzens ent-



LEONHARD THOMA DER ERSCHLAGENE ABEL
Tonbild in Kaseinfarben. Gem. 1895. — *Text S. 260*

sprechend sogleich die Studienlaufbahn eines Kunstmalers beschreiten, sondern war gezwungen, zu einem Dekorationsmaler in die Lehre zu gehen. Hier arbeitete er eine Zeitlang als Gehilfe, zumeist bei Kirchenrestaurationen, bis zu seiner Militärzeit. Hernach erst war es ihm vergönnt, ernsthaft dem Studium zu obliegen.



L. THOMA EVANGELIST LUKAS
Karton zu einem Deckenbild in Arth (Schweiz). — Text S. 260

Nachdem Thoma noch vorübergehend im Sommer des Jahres 1886 in Kloster Seckau (Steiermark) und dann in Wien dekorativ tätig war, machte er im Herbste desselben Jahres die Prüfung für die Antikenklasse an der Münchener Akademie und war an der Akademie das Wintersemester hindurch. Bald darauf waren jedoch seine Mittel, die er sich durch die Auslandsarbeiten im vergangenen Jahre erworben hatte, erschöpft, und er sah sich genötigt, das Studium an der hohen Schule zu verlassen, um abermals zu verdienen. Freilich betrieb der strebsame Jüngling nebenbei immer Privatstudien, besuchte sogar ein paar Privatschulen, so zwei Jahre die Azbè-Schule. Inzwischen half Leonhard verschiedentlich bei Dekkengemälden in Kirchen und bei Restaurierungen alter Fresken mit, malte auch Kreuzwegkopien für kärglichen Taglohn, bis er 1890 die eben fertiggestellte Hauskapelle in Ursberg als ersten größeren selbständigen Auftrag zur Ausmalung erhielt. 1891 hatte er für dort einen Kreuzweg und für Krumbad drei Altarbilder zu malen. Erst nach diesen Arbeiten gelang es unserem Künstler (1893) ein geordnetes, akademisches Studium wieder aufzunehmen und fortzusetzen. Zwei Jahre besuchte er die Malklasse bei Professor Otto Seitz und vier Jahre die Komponierschule Liezen-Mayer. Leonhard Thoma konnte sich eine so lange Studienzeit nur auf die Weise leisten, daß er während der Sommermonate immer seine ihm zuteil gewordenen Aufträge ausführte, vermöge welcher er allmählich in ein besseres Fahrwasser gelangte. Freilich war unserem Meister gerade der Umstand, daß er während seiner Studienzeit an der Akademie das zum Studium nötige Geld durch Annahme von Aufträgen sich selbst verdiente, bei Bewerbung um ein Stipendium hinderlich. Und wir können mit dem jungen Manne mitfühlen, wie schwer dieser Mangel jedweder Gönnerschaft und jeglicher Förderung auf dem empfindsamen Künstlergemüt lastete. Auf der anderen Seite konnte unser Meister mit Recht darauf stolz sein, aus eige-



L. THOMA EVANGELIST JOHANNES
Karton zu einem Deckenbild in Arth (Schweiz). — Text S. 260



LEONHARD THOMA MARIÄ HIMMELFAHRT

Deckengemälde in der Klosterkirche zu Fahr (Schweiz). In Kaseinfarbe gem. 1897. — Text unten

ner Kraft sein Ziel, ein Künstler zu werden, erreicht zu haben.

Seiner guten Erziehung ist es zu danken, daß Thoma sich als Feld seiner Tätigkeit die kirchliche Kunst erwählte. Ihr galt seine volle Begeisterung. Nach Vollendung seiner Akademiestudien eröffnete sich für unseren Meister eine lückenlose, sehr produktive Tätigkeit; jedes Jahr brachte neue Schöpfungen.

Schon die Arbeiten der Frühzeit atmen ein gewisses Gefestigtsein im künstlerischen Können. Als Hauptgrund hiefür mag wohl angenommen werden dürfen, daß Thoma erst in verhältnismäßig schon fortgeschritteneren Jahren seine akademische Studienlaufbahn beschließen und infolge davon auch ziemlich spät die ohne Unterbrechung sich vollziehende Laufbahn des Kunstmalers beschreiten konnte.

Die bereits 1895 als Tonbild gemalte Darstellung »Adam und Eva vor Abels Leiche« befindet sich in der Serie von Gemälden, die der junge Künstler die beiden Sommer 1895 und 1896 hindurch im Verein mit Fritz Kunz für die Pfarrkirche in Arth in der Schweiz fertigte (Abb. S. 258 und 259). Hier, wie noch mehr ersichtlich an den Kompositionen in der Kirche zu Fahr, »Mariä Himmelfahrt« (Abb. oben) und »Auferstehung« (Abb. S. 261), tritt uns klar vor Augen jene Stilauffassung, welcher unser Künstler in seinem ganzen Schaffen zumeist treu geblieben ist, nämlich eine freie und selbständige Anlehnung an die flotte und wirkungsvolle Manier des Barock und Rokoko. Die umfangreiche Tätigkeit Thomas als beginnender Dreißiger in der Arther Pfarrkirche liefert einen sprechenden Beweis dafür, daß der Meister eine tüchtige Schule durchgemacht hat. Die vielen Deckenbilder — von zirka 40 malte Thoma 24 — zeigen eine gewisse Reife. Wir gehen kaum irre, wenn wir uns diese Reife daraus erklären, daß eben unser Meister neben dem rein akademischen Studium an der Hochschule immer auch praktisch bei den Aufträgen tätig war. Die Not, die ihn zwang, Aufträge zu übernehmen, kam ihm jetzt zugute; er konnte die theoretische Bildung, die er durch

LEONHARD THOMA AUFERSTEHUNG



DECKENGEMÄLDE KLOSTERKIRCHE ZU FAHR (SCHWEIZ)

Gemalt in Kaseinfarben 1897. — Text S. 260



LEONHARD THOMA MARIÄ HEIMSUCHUNG

Deckenbild in der Pfarrkirche zu Altenstadt bei Neustadt. Gem. 1898. — Text S. 263

die unbedingt notwendigen Studien an der Akademie sich erwarb, mit seiner praktischen Erfahrung und Routine verbinden. So gingen z. B. die Restaurierungsarbeiten der Deckenbilder in der Klosterkirche zu Wettenhausen sicherlich als eine gute Übungsarbeit voraus. Für die Technik ist bemerkenswert, daß bei den Arther Gemälden der Künstler, der bisher mit selbstgemachter Tempera arbeitete, zum ersten Male mit Gerhardtschen Kaseinfarben malte. Die beiden großen Kompositionen in der Benediktinerklosterkirche Fahr in der Schweiz, Auferstehung und Mariä Himmelfahrt, die uns in Bildern vorgeführt sind, führte Thoma neben einem dritten Deckenbilde — »der psallierende David« — im Auftrage des berühmten Benediktinerstiftes Einsiedeln in Kaseinfarben 1897 aus. Unmittelbar vorher ging die ehrenvolle Verwendung des Meisters zur Beihilfe an dem großen Kuppelfresko im östlichen Treppenhause des neuen Münchener Justizpalastes voraus, welche Malerei dem bekannten Professor Kolmsperger übertragen worden ist. Die Schulung durch diese Arbeit wirkt auch bei den Bildern der Fahrer Klosterkirche nach. Denn diese Deckenbilder verraten tüchtiges Studium der hohen Qualitäten, welche die Kunst des 18. Jahrhunderts im Komponieren und im geschickten Verteilen von Gruppen innerhalb der großen Gewölbeflächen auszeichnen. Dabei bleibt aber der Meister in der Durchführung der Details selbständig und bewahrt auch bei lebendiger Darstellungsweise eine gewisse maßvolle Art, die bei neuschaffender Kunst unsere Zeit weit mehr anspricht als ein zu enger Anschluß an die eine bereits vergangene Periode charakterisierende Barock- und Rokokokunst.

Gerade deshalb behaupten sich auch die Bilder der Klosterkirche zu Fahr als Werke der Gegenwartskunst, als tüchtige Erzeugnisse der kirchlichen Kunst nach Auffassung der heutigen Zeit.

Schon im Jahre 1896 wurde Thoma Mitglied der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Durch Vermittlung dieser Gesellschaft fertigte er 1898 eine Folge von Dekkengemälden für die Kirche bei Neustadt a. d. WN. (Oberpfalz). Die baulich interessante Kirche, deren Langhaus noch in die romanische Zeit zurückreicht und deren Chor mit Turm kraftvolle Bauten der spätesten Gotik sind, hat in den Deckenbildern Thomas eine wertvolle Bereicherung der Gegenwartskunst erlangt. Die Bilder sind zwar im Geiste der spätbarocken Deckenfresken mit ihren virtuosen Verkürzungen und Perspektiven gehalten (so Mariä Heimsuchung, Abb. S. 262), im einzelnen jedoch frei durchgeführt.

Der Hochaltar der gotischen Kirche in Krugzell im Algäu (1899 gemalt) führt uns den Künstler aus seinem Wirken als flotten Fertiger großer Kompositionen heraus in eine andere Seite seines Könnens. Die gotische Flügelaltaranlage bietet weites Feld für Malerei. Als Hauptbild ist die Darstellung des Pfingstfestes (Abb. nebenan), als Flügelbilder »Herz Jesu und Marg. Alacoque« sowie »Christus erscheint der hl. Magdalena« gewählt. Frische der Farben und treffliche Komposition kennzeichnen die Arbeiten. Die Gruppe der

Verlag F. Pustet Regensburg

Text nebenan



LEONHARD THOMA (MÜNCHEN) PFINGSTFEST
Altarbild in Krugzell (Algäu). Gem. 1899



ST. GEORG TÖTET DEN DRACHEN
Chorbogenbild von Leonhard Thoma in Kemnat (Schwaben).
Gemalt 1902. — Text S. 266

Apostel ist besonders lebendig erfaßt; das hl. Feuer der Begeisterung, das durch die Ausgießung des Hl. Geistes auf die zwölf Glaubensboten in Gestalt feuriger Zungen herabkam und alle durchglühte, ist packend je nach den verschiedenen Temperamenten der einzelnen zum Ausdruck gelangt und in wirkungsvollsten Gegensatz gesetzt zu der erhabenen inmitten der Gruppe thronenden Gottesmutter. So lebendig die ganze Komposition ist, ihr sind doch Zügel angelegt, so daß ein tiefer innerlicher Zug durch die Szene geht, fern von aller Effekthascherei und bloßer Äußerlichkeit, eine wahre Feierstimmung.

Das gleiche Jahr (1899) brachte dem Künstler eine neue Aufgabe, die teilweise Ausschmückung der neuromanischen Kirche in Steinekirch, Pfarrei Wald in Schwaben: Als Deckenbild »Hl. Cäcilie« (Abb. unten), ferner »Thronender Christus« (Abb. S. 257) und die vier



LEONHARD THOMA HL. CÄCILIA
Karton zu einem Deckenbild für Steinekirch bei Wald. Gemalt 1899. — Text oben



Deckenbild in Oberbaar
Gemalt 1901.—Text S. 266

LEONHARD THOMA
MARTYRIUM DES HL. LAURENTIUS



LEONH. THOMA CHRISTI HIMMELFAHRT

Ölskizze von 1909 für ein Deckenbild der alten Friedhofkapelle in Dillingen

Text S. 272

Evangelisten. Wir sind dem Künstler dankbar, daß er durch diese gut durchgeführte Themen Wärme und auch künstlerische Belebung in einen Raum getragen, der seiner ziemlich schalen architektonischen Durchbildung nach dringend mehr künstlerisch anmutender Akzente bedarf.

In den folgenden Jahren zu Beginn des 20. Jahrhunderts sehen wir den Meister mit großen Aufträgen beschäftigt. Neben Neuschöpfungen liefen Restaurierungsarbeiten an alten Fresken ein, so 1900 und 1901 Renovierung der Gemälde im Mittelschiff und im Chor bei St. Moritz in Augsburg, 1902 die Restaurierung der zarten in zierlichem Stuck eingelassenen Dekorationsbilder im Domkreuzgang zu Freising (Staatsauftrag). Als neue Werke, die in diesen Jahren entstanden, sind zu nennen das Deckenbild St. Bonifatius in Böhmfeld bei Eichstätt (1901), dann die Deckenbilder für die Kirche in Dettenschwang (1901). Im gleichen Jahre fertigte der Künstler für die Kirche in Oberbaar ein Deckenbild, das Martyrium des hl. Laurentius (Abb. S. 265). Auch diese Komposition vereinigt alle jene Vorzüge, die koloristisch und kompositionell der Malweise unseres Meisters anhaften. Die nun folgende Zeit gibt einen Einblick in die Schaffenskraft und Schaffensfreudigkeit Thomas. So entstanden noch 1902 die Bilder zur Ausschmückung der Kirche in Kemnat in Schwaben, im lieblichen Mindeltal gelegen: Im Chor Anbetung des Allerheiligsten, im Schiffe hl. Abendmahl, Brotvermehrung und die vier Evangelisten. Das den Chorbogen zierende Bild — St. Georg im Kampfe mit dem Drachen — führt unser Heft vor (S. 264). Wie in so manch anderen Fällen fiel auch hier Thoma die Aufgabe zu, den Innenraum einer architektonisch nach den heutigen Anschauungen nicht mehr befriedigenden Kirche auszumalen. Mit Geschick löste er die Aufgabe, so daß jetzt ausschließlich in den Deckengemälden die Bedeutung des Interieurs liegt.

In der Folgezeit war vor allem die Heimat Thomas, nämlich Schwaben, der Hauptwirkungskreis. Neuschöpfungen lösten Restaurierungsarbeiten an alten Fresken ab. 1903 schuf unser Künstler neue Deckenbilder für Oberroth aus dem Leben des hl. Stephanus, sowie ein Altarbild (1904), die Kreuzigung. Im gleichen Jahre Restaurierung der Bilder in Rott



LEONHARD THOMA — DER HL. LAURENTIUS ZEIGT DIE SCHÄTZE DER KIRCHE

Deckenbild in der Pfarrkirche in Heidenfeld bei Schweinfurt. — Gemalt 1906. — Text S. 268

bei Landsberg a. L. 1904 entstanden neue Freskogemälde im Chor der Kirche in Illereichen, die eine sehr gute Kritik erfuhren. Dann, ebenfalls 1904, Restaurierung der Fresken in Untergermaringen und in Möhren bei Treuchtlingen.

Mit der Herstellung des Ölbildes »Kommet alle zu mir!« als Altarblatt für die Hauskapelle der Schwestern (St. Josephs-Kongregation) in Ursberg, Schwaben, gemalt 1905 (Abb. S. 270) ist ohne Zweifel ein Wendepunkt in der künstlerischen Gestaltungskraft unseres Meisters gegeben, vor allem im Tafelbilde und zwar nach verschiedener Seite hin. Zunächst in der Farbgebung: Gegenüber der farbig zarten, im Kolorit zurückhaltenden Art der Vorwerke des Meisters kommt jetzt ein kräftigerer Ton in die Anlage. Dann tritt die Komposition aus ihrer zwar guten, aber doch mehr akademisch streng gelösten Anordnung heraus und gelangt zu mehr ungezwungener, individueller Eigenart. Welche Gefühle mochten unseren Künstler beseelt haben, als er diesen neuen Auftrag übernahm für dieselbe Stelle, wo er vor 15 Jahren schon (1890) nach dem Neubau der Anstalt seinen ersten, selbstständigen Auftrag erhalten, der ihm in der Folge die Fortsetzung und Vollendung seiner Studien ermöglichte! Mit Liebe und dankerfülltem Herzen machte sich der Meister an die neue Arbeit. Welche Würde und Hoheit, aber auch welch einladende Liebe ruht auf des thronenden Heilands Antlitz und Gestalt, unnahbare Größe und doch den Bedrängten und Leidenden so nahe Güte und Liebe! Und im wirkungsvollen Gegensatze dazu die gut verteilten Gruppen der Hilfe suchenden Menschheit in verschiedenartigen fesselnden Typen. Hier waltet ein gesunder, maßvoller, nicht verletzender und doch packender Naturalismus! Die Komposition ist von kräftiger farbiger Wirkung.

Im nächsten Jahre 1905 entstanden Neuschöpfungen in Konsolgen (Schwaben). 1906 neue Deckenbilder in Pietenfeld bei Eichstätt, in Beuren bei Geltendorf und in Heidenfeld bei Schweinfurt, für welch letztere Kirche ein großes Deckenbild, hl. Laurentius, vom Künstler geschaffen worden ist (Abb. S. 267). 1907 setzte Thoma die Ausschmückung der Pfarrkirche in Illereichen fort, indem auch Langhaus und Querschiff mit neuen Bildern nach den alten Huberschen Fresken versehen wurden. Im gleichen Jahre machte er neue Deckenbilder aus dem Marienleben für Siebnach bei Schwabmünchen. In das Jahr 1908 fiel die Entstehung der neuen Deckenbilder aus der Legende des hl. Jakobus in Jakobsberg bei Tuntenhausen in Oberbayern, in Künzing bei Osterhofen in Niederbayern aus dem Leben des hl. Severinus, ferner in Ries bei Jettingen und endlich noch eine größere Folge neuerer Bilder für Blindheim in Schwaben.



LEONH. THOMA STUDIENKOPF
Ölbild

Eine besonders liebliche Schöpfung unseres Künstlers ist das Altargemälde des hl. Franziskus von Assissi, gemalt 1908 für Heidenfeld bei Schweinfurt (Abb. S. 271). An Stelle der alten baufälligen Kirche ist hier eine neue Pfarrkirche vom Stadtbaurat Kollman, dem Erbauer des Reisingerianums, erbaut worden. Das Interieur wurde mit den aus dem alten Gotteshaus herübergenommenen sehr hübschen klassizistischen Altären, gefertigt um 1790 von dem berühmten Würzburger Hofbildhauer Wagner, ferner mit neuen im freien und selbständigen Stil gehaltenen Einrichtungsgegenständen, so mit einer originellen Orgel, ausgestattet. Den malerischen Schmuck besorgte zum größten Teil unser Meister. Er fertigte bereits 1906 ein großes Deckenbild, St. Laurentius, ferner für den

LEONHARD THOMA — ANBETUNG DES LAMMES

Chorbogen in der neuen Kapuzinerkirche zu Augsburg. — *Text S. 272*



LEONHARD THOMA KOMMET ALLE ZU MIR!

Ölbild von 1906 für Ursberg in Schwaben. — *Text S. 268*



LEONHARD THOMA — DER HL. FRANZISKUS VON ASSISI

Altargemälde von 1908 für Heidenfeld bei Schweinfurt. — Text S. 268



LEONHARD THOMA TOD DES HL. JOSEPH
Wandgemälde in der neuen Kapuzinerkirche zu Augsburg. — Gemalt 1909. — Text s. unten

Orgelprospekt eine hl. Cäcilie in klassizistischem Rahmen. Neben dem bereits erwähnten Seitenaltarblatt St. Franziskus entstammt auch das Pendant hiezu — hl. Familie — der Hand Thomas. Das Bild St. Franziskus führt den Heiligen vor, wie er in der Heiligen Nacht 1223 seine berühmt gewordene Weihnachtsfeier veranstaltete. Schon das Aufgreifen dieses historisch denkwürdigen Vorgangs ruft Interesse hervor. Gerne überlassen wir die Art und Weise der Darstellung der Phantasie des Künstlers. Das Gemälde ist ein selten tief empfundenes Bild. 1909 malte Thoma für die gleiche Kirche noch einen Kreuzweg.

1909 treffen wir den Meister bei der Ausschmückung der neuen Kapuzinerkirche in Augsburg an. Die Arbeiten zogen sich bis in das Jahr 1910 hinein. Die Kirche ist im ruhigen, romanischen Stile von dem bekannten Münchener Architekten Schurr erbaut worden. Verschiedene künstlerische Kräfte waren tätig. Neben Thoma wirkten noch die Kunstmaler Guntermann nnd Wirsching. Von den Bildern unseres Künstlers führen wir in obiger Abbildung den »Tod des hl. Joseph« im linken Seitenschiff an der Wand des St. Josephaltares und »Die Anbetung des Lammes« nach Apostelgeschichte Kap. 4, Vers 10, als Bemalung des Chorbogens vor (Abb. S. 269). Zeichnerisch überall gute Arbeiten. Über der Darstellung der »Anbetung der 24 Ältesten in der Glorie des Himmels« liegt der Hauch erhabener Feierstimmung. Demgegenüber ist »Der Tod des Nährvaters Jesu« eine heilige Idylle voll ergreifender Innigkeit. Im gleichen Jahre war unser Künstler noch an verschiedenen anderen Orten tätig. So malte er für die alte Friedhofkapelle in Dillingen »Christi Himmelfahrt«, eine flotte großzügig angelegte Komposition (Abb. S. 266), dann für dieselbe Kirche die »Auferstehung«, »Jesus am Ölberg« und die »Dornenkrönung«. Inzwischen finden wir unseren vielbeschäftigten Meister schon wieder an einem weit entfernten anderen Orte, nämlich in der ehemaligen Klosterkirche in Michelfeld, wo ihm die ehrenvolle Aufgabe der Restaurierung der alten sehr schönen Fresken übertragen worden ist.

Neben den schon erwähnten Arbeiten in der neuen Kapuzinerkirche in Augsburg, fiel in die Tätigkeit des Jahres 1910 die Herstellung von neuen Deckenbildern für Wolfersschwenden (St. Vitus) und für Augsburg, Sternkloster, für welche letztere Kirche Thoma auch noch 1911 malte. Auf eine ähnliche Art wie in der neuen Augsburger Kapuzinerkirche löste Thoma die Ausmalung der von Architekt Michael Kurz-Göggingen bei Augsburg erbauten Pfarrkirche in Grafenau im Bayer. Walde. Hier führte unser Meister 1911 im Staatsauftrage aus: »Krönung Mariä«, »Mariä Namen mit Engeln«, »Maria und Arme-



LEONHARD THOMA PROPHET MICHÄAS
Entwurf von 1911 zu einem Wandbild für die Stadtpfarrkirche in Grafenau (Niederbayern). — Text unten

seelen«, sämtliche Bilder im Chor, dann Schutzmantelbild (am Chorbogen), »Geburt Christi« (Mittelbild), sechs Medaillonbilder und zwölf Tonbilder-Symbole im Schiff. Von den alttestamentarischen Figuren zeigt unsere Abbildung Michäus, eine ehrfurchtgebietende Prophetenerscheinung (Abb. oben). Ein liebenswürdiges Bildchen (1911) ist die Darstellung des göttlichen Sämanns, Ölbild auf Blech gemalt, für eine Kanzelfüllung in der Kirche Westernach bei Mindelheim. (Farb. Sonderbeil.)

Ein besonders fruchtbares Jahr im Wirken unseres Meisters war das Jahr 1912. Damals schmückte Thoma die großräumige Pfarrkirche in Oberschneiding bei Straubing, ferner die Spitalkirche St. Johann Baptist in Reichenhall mit Deckenbildern und malte dazu noch Altarblätter. Die Kirche in Oberschneiding verfügte nur über gute und stattliche Raumverhältnisse, in künstlerischer Hinsicht befriedigte das Interieur jedoch in keiner Weise. Es ist ein Verdienst des kunstsinnigen und rührigen Pfarrherrn und geistlichen Rates Daubenmerkl, das Innere dieser Kirche in jenes festlich reiche Gewand zu kleiden, das uns jetzt überrascht. Glänzende, im barocken Geiste gehaltene Altäre aus der Werkstätte des Bildhauers Georg Schreiner in Regensburg ragen nunmehr imposant empor. Die Decken ziert in feingestimmten Tönen gehaltener Stuck, und in den Deckengemälden zumeist ist Glanz und Schimmer in das Gotteshaus gekommen. Der Hauptakkord liegt wohl in der hohen dekorativen Bedeutung der Bilder. Darunter leidet jedoch die Ausführung nicht, die kompositionell wie auch in den Details sorgfältig behandelt ist. Sehr geglückt ist dem Meister auch die farbige Haltung. Den Chor schmücken die Darstellung der »Beschneidung des Herrn« und vier Tonbilder, das Querschiff »Mariä Verkündigung« und »Besuch bei Elisabeth«; das Schiff zieren die Darstellung »Maria als Hilfe der Christen« mit vier alttestamentarischen Vorbildern, dann »Maria Immaculata« (Abb. S. 274) ebenfalls mit vier Vorbildern und als Wandbild »Die Taufe Christi«. Das folgende Jahr 1913 brachte mit der Ausführung der Altarblätter »Aloysius« und »Franziskus« samt den vier kleinen Altarbildern »St. Leonhard«, »Hl. Familie«, »Mutter Anna« und »St. Ignatius« die Vollendung des umfangreichen, so trefflich gelösten Auftrages der Innenausmalung von Oberschneiding.

Hat das Interieur der Pfarrkirche in Oberschneiding ein vollständig verändertes Aussehen durch die eben beschriebene Neuausstattung erfahren, so wurde im selben Jahre 1912 das alte Spitalkirchlein in Bad Reichenhall einer gründlichen Restaurierung unterzogen, die in Wahrheit eine Regeneration genannt werden kann. Das finstere, mit

LEONHARD THOMA IMMACULATA



Deckenbild Gem. 1912

Oberschneiding bei Straubing Text S. 273

künstlerisch schwacher romanisierender Einrichtung versehene Innere ward hell und licht gestaltet, die dicke, unerfreuliche Tünche über dem zierlichen Frührokokostuck entfernt, der zarte Stuckdekor nach den Spuren der alten Tönung behandelt, ein flotter Rokokoaltar mit altem Tabernakel und eine neu hergestellte Stuckkanzel in das Innere gesetzt und die leeren, im Stuckdekor eingelassenen, in lebhaftester Silhouette gehaltenen Deckenfelder mit Gemälden aus dem Leben und der Legende des Kirchenpatrons, St. Johannes Baptista, versehen. Von den Fresken aus der Hand unseres Künstlers bringen wir die Darstellung der Enthauptung des hl. Johannes (Abb. S. 275). Die Bilder sind kompositionell echte Thomas, in der Farbengebung jedoch weichen sie von der sonstigen Eigenart des Meisters ab. Kräftig und satt im Ton beherrschen sie den kleinen Kirchenraum. Die einzelnen Szenen sind frisch und lebendig erfaßt und weisen manche originelle Züge auf. Gegenwärtig arbeitet der Künstler an einem Kreuzweg für dieselbe Kirche (Abb. S. 275 unten).

Neben diesen Deckenbildern führte Thoma auch Altarblätter im Jahre 1912 aus. Wir sind durch die beiden in diesem Hefte einander gegenübergestellten Reproduktionen in der

LEONHARD THOMA

ENTHAUPTUNG DES
HL. JOHANNES B.



Freskobild in der Spitalkirche zu Reichenhall. Gem. 1912. — Text S. 274



LEONHARD THOMA, ZWEI KREUZWEGSTATIONEN. Gemalt 1914



LEONHARD THOMA — CHRISTUS IN DER RAST

Altarbild für eine Feldkapelle in Ursberg. Gem. 1912. — *Text S. 278*



LEONHARD THOMA HERZ JESU

Altarbild in der Hauskapelle der Villa Gumppenberg zu Reichenhall. Gemalt 1912. — Text S. 278



LEONHARD THOMA STUDIE

Ölbild. — Text nebenan

glücklichen Lage zwei Christustypen vor uns zu sehen, die der Meister für Altargemälde fertigte (Abb. S. 276 und 277). Das Altarbild für eine Feldkapelle in Ursberg zeigt das Motiv des Heilandes in der Rast. Der Künstler wollte mit diesem Vorwurfe die auf dem Felde arbeitenden Landleute einladen zu einer Arbeitspause und sie erinnern, daß der Herr ihnen das Kreuz, das sie so oft auf Weg und Steg aufgerichtet sehen und das sie auch auf ihrem Lebenswege finden, vorangetragen hat. Wie rührend ist die einladende Bewegung des Herrn!

Wieder eine ganz andere Art liebevollster Einladung führt das Altarblatt für die Hauskapelle der Villa der kunstsinnigen Baronin Gumppenberg in Bad Reichenhall vor. Hier breitet der Heiland seine Arme aus und schreitet dem Beschauer entgegen, er bietet ihm sein Herz dar! Innerhalb des weißen Stuckaltares ist das leuchtende Werk von erbauender Wirkung und adelt den engen Raum im wahrsten Sinne des Wortes.

Neben seiner Haupttätigkeit als Meister religiöser Erbauungskunst und spezieller kirchlicher Kunst war Thoma auch in Studien und Porträts rege tätig. Freilich trat diese Sparte quantitativ weit zurück. Unter den Studien seiner Frühzeit führt unser Heft einen weiblichen Studienkopf vor, eine Bleistiftskizze (Abb. S. 258). Eine später in Öl gemalte Studie (Abb. S. 268) zeigt auffallende malerische Feinheiten. Von feinem Reize ist das Ölbild des in weichem Bettchen liegenden Mädchens (Abb. nebenan).

Thomas Tüchtigkeit als Porträtist offenbart sich in dem Bildnis des Grafen Dr. Franz v. Walderdorff, Hofkurat in Nymphenburg (Abb. S. 279), sowie in dem Porträt des Bruders des Künstlers (Abb. S. 280). Wie wirkungsvoll sind beide Arbeiten, interessant vor allem auch in ihren Kontrasten! Auf dem einen Gemälde die malerische und reiche Tracht des Grafen als Mitglied und Ordens-Kaplan des Hausritter-Ordens zum hl. Georg mit dem Kapitelkreuz als Ehrenkanonikus von St. Cajetan, auf dem anderen Bilde das schlichte Schwarz des Habits des Benediktinerpaters!

Wir sind am Schlusse unseres Ganges durch des Künstlers Wirken. Ein Blick auf die große Anzahl von Werken tut kund, daß seine Hand unablässig tätig war. Von seinen letzten großen Arbeiten schauen wir mit Freude zurück auf die erste Zeit des Kampfes. Gerade in dieser Periode kommt uns des Künstlers Wesen nahe. Denn auch in dieser Zeit der inneren Gärung blieb Thoma seinem Ideale treu, ein christlicher Künstler zu sein. Zu einer Zeit, da des jungen Menschen Gemüt noch den verschiedensten Eindrücken zugänglich ist, mag es dem jungen Thoma zuweilen schwer angekommen sein, nicht den Weg zu verlassen, den er sich gewählt. Er hat den guten Kampf durchgekämpft. Und als Lohn kamen bessere Tage. Und wenn uns die frühen Werke unseres Künstlers eben wegen dieses Kampfes besonders liebenswert erscheinen, so macht uns beim Betrachten der späteren Arbeiten im Stadium der Reife in erster Linie das Bewußtsein Freude, daß des Meisters gläubiger Sinn sich überzeugungstreu in seinen Bildern widerspiegelt. Somit wird auch hier wieder das Wort wahr, daß die Kunst nur in der Hand dessen zu christlicher Erbauungskunst sich gestalten läßt, der selbst Religion besitzt.

Mit der herzlichsten Gratulation zu des Künstlers fünfzigsten Geburtstage verbinden wir den Wunsch, daß ihm noch eine lange Wirkungszeit in diesem herrlichen Berufe beschert werde.



Text S. 278

LEONHARD THOMA
DR. FRANZ GRAF VON WALDERDORFF



LEONHARD THOMA — DES KÜNSTLERS BRUDER
Ölgemälde — Text S. 278

ZUR PACHERFRAGE

Von Dr. Oskar Döring

(Schluß)

Prüft man die zum Glück erhaltenen Verträge für die Altäre von Gries und St. Wolfgang, so findet man, daß die Auftraggeber nicht vor allem auf die Malereien, wohl aber auf die kunstvollendete Ausführung der Skulpturen als auf die Träger der symbolischen Grundgedanken entscheidenden Wert gelegt haben. Am Grieser Altar kam außer nebensächlich behandelten Bildern an der Rückseite und den Figuren der teppichhaltenden Engel lediglich dekorative Polychromie als Malerarbeit zur Verwendung. Beim St. Wolfganger Altar werden im Kontrakt alle wichtigen Schnitzteile ausdrücklich und genau dem Gegenstande nach bezeichnet; von den Flügelbildern aber heißt es nur im allgemeinen, sie »sullen sein guet gemall«, und einzig für die ganz zu äußerst sichtbaren wird angegeben »dy materi von sand Wolfgang«, dies natürlich, weil doch der Schutzpatron nicht vergessen werden durfte. Aber auch nicht einmal bei ihm erfolgte eine nähere Bestimmung der darzustellenden Szenen, die demnach entweder nur mündlich verabredet waren, oder überhaupt der freien Wahl des Meisters überlassen blieben. — Andrerseits gab es Besteller, die Gründe hatten auf Schnitzereien völlig zu verzichten, und welche ihre Altarwerke lediglich gemalt haben wollten. In solchen Fällen, und das ist nun im höchsten Grade charakteristisch, sorgte Michael Pacher, wenn er den Entwurf machte, dafür, und schuf damit eine Werkstatt-Tradition, daß zum mindesten das Mittelstück als der Hauptteil, bisweilen aber auch die Flügel eine malerische Ausführung erhielten, deren Stil deutlich und bewußt an den der Plastik erinnerte, den Eindruck eines geschnitzten Altarwerkes wenigstens andeutete! Als Beispiele seien genannt die Münchener Marienkrönung, deren Rekonstruktion zum ganzen Altarwerk ich versucht habe, und welche offenbar auf dem in Gries als Schnitzerei ausgeführten Entwurfe beruht; ferner das Peter-Paulsbild in Tratzberg, die Münchener Heiligen der Sammlung Sepp (in der Pinakothek), die drei stehenden Heiligen im Germanischen Museum, die Madonna mit St. Katharina und St. Margaretha in St. Peter zu Salzburg, die Madonna der Sammlung Vintler, die Innsbrucker und Münchener Kirchenväter; mehrere der zuletzt genannten Werke aber zeigen sich bereits wieder durchdrungen von malerischer Auffassung, welche die große Monumentalwirkung beeinträchtigt. Je verständnisloser bei solchen Gelegenheiten der zugrunde liegende plastische Gedanke behandelt ist, um so größere Gewißheit erlangt man, daß der Maler des betreffenden Werkes nur noch unter dem Einflusse der ihm überkommenen Ideen des Michael Pacherschen Stiles, nicht aber mehr in unmittelbarer Nähe dieses Meisters gearbeitet hat. Um dabei nur der Münchener Kirchenväter zu gedenken, so ist ihre Entstehung im Pacherkreise ja ohne weiteres deutlich. Die Unsicherheit aber, mit der das Werk zwischen malerischer und plastischer Auffassung schwankt, entfernt es aus der Nähe des seiner

Absichten bewußten Meisters. Wo anders kann es infolgedessen entstanden sein, als im Kreise Friedrich Pachers? Der Altar war gestiftet wohl bald, nachdem jener selbständig geworden; bei wem er bestellt war, wissen wir nicht; ausgeführt wurde er gegen 1489 bis 1490.

Aus der Werkstatt Michael Pachers gingen zahlreiche Künstler hervor, von denen Werke auf unsere Zeit gekommen sind. Semper hat sie genau aufgezählt; ich habe in meinem Buche nur wenige wichtigste der Werke genauer besprochen, nämlich die Altäre von Tramin (jetzt im Münchener Nationalmuseum); Pinzon; den aus der Bozener Franziskanerkirche; den von Heiligenblut — letzteren auch, weil ich mit Semper betreffs der Kunst Wolfgang Aßlingers nicht der gleichen Meinung bin. Diese Altäre bezeugen samt und sonders, daß das Erbe an künstlerischer Auffassung, welches Michael Pacher hinterlassen hatte, für die Plastik von Bedeutung war, keineswegs aber für die Malerei, die unbedeutend und gleichgültig daneben steht.

Aus dem allem geht nach meiner Überzeugung zweifellos hervor, daß Michael Pacher nicht ein Maler im Sinne des modernen Sprachgebrauches, sondern so weit er als bildender Künstler selbst tätig war, ein Bildschnitzer gewesen ist. Diesem Gedanken weiter nachgehend, habe ich der Plastik des Pacherkreises genauere Beachtung geschenkt als dieses von seiten der bisherigen Forschung geschehen ist, und hoffe dabei, einiges zum ersten Male in den richtigen Zusammenhang gebracht zu haben.

Dazu rechne ich den Kruzifixus des Breslauer Domes, den St. Michael aus Schloß Matzen und anderes, besonders aber eine von zwei Engeln gehaltene Schüssel mit dem Haupte St. Johannis des Täufers (Abb. in Heft 8, S. 250). Ich lernte dies Werk in der Abbildung kennen, welche Atz im »Kirchenschmuck« 1903 veröffentlicht hat, und habe dieses Bild von da übernommen. Nach dem Original habe ich vergebens weite Umfrage und Nachforschung gehalten. Das Relief gehörte früher der Weihdach-Kapelle in Volldöpp bei Rattenberg im Inntal, und kam von da in Privatbesitz. Nach dem Erscheinen meines Buches erhielt ich von dem Direktor des Kunstgewerbemuseums zu Frankfurt a. M., Herrn Prof. Dr. von Trenkwald, die Nachricht, daß er, aufmerksam gemacht durch meine Abbildung, habe feststellen können, daß ein in seinem Museum befindliches Relief das vermißte Original sein müsse. Er hat dann auch in den »Vereinsmitteilungen des Mitteldeutschen Kunstgewerbevereins Frankfurt a. M. (Neue Folge XXIV, 12; September 1913) darüber geschrieben. Schon zuvor untersuchte ich das Relief an Ort und Stelle. Es zeigt gegen die Atzsche Abbildung den Unterschied, daß den Engeln die Flügel fehlen; außerdem erweist sich in den Formen eine größere Ursprünglichkeit. Das Werk ist wohl erhalten, jedoch stark mit Wurmstich überdeckt. Spuren von Farbe befinden sich an einer Anzahl von Stellen, da aber die Wurmlöcher offenbar neueren Datums sind, so ist die Farbe schon vor geraumer Zeit entfernt gewesen. Nachher scheint es weiß übertüncht worden zu sein, wovon auch noch deutliche Reste zu sehen sind. Der Gesamtbefund beweist, daß die von Atz gebrachte Abbildung nicht nach dem Original, sondern nach einer Kopie angefertigt ist. Die letztere ist von der Hand eines tiroler Bildhauers Corbinian Guggenbichler, der sie für sich zurückbehielt, nachdem er 1903 das Relief verkauft hatte. Diese bei Verwandten von ihm noch aufbewahrte Kopie besitzt, wie die Abbildung bei Atz und mir zeigt, die Engelsflügel. Guggenbichler ist zur Anfertigung dieser nicht etwa willkürlich gekommen. Die Engel des Originals besitzen vielmehr an ihren abgeschrägten Rückenpartien Dübellöcher, in denen ehe-



HEINRICH SCHOLZ (WIEN) MÄRCHENBRUNNEN
Untersberger Marmor, Froschkönig in Bronze. Privatbesitz in Zwittau (Mähren). Text s. Beil., S. 44



Karl Kuolt, Entwurf für ein hölzernes, bemaltes Grabkreuz

mals Flügel befestigt gewesen sind. Die Flächen sind offenbar alt, keinesfalls erst neuerdings, etwa von Guggenbichler selbst, für die Flügel eingerichtet. Das lehrt schon einfach die Führung der Gewandfalten. Ehe Guggenbichler das Werk verkaufte, hatte er es mit neuen Flügeln versehen. Er hatte aber diese Flügel nicht erst erdacht. Sie sind bei ihrem Gange durch den Kunsthandel wieder entfernt worden und nicht mehr nachweisbar. Ich glaube aber sicher, daß die an der Kopie ihre genauen Nachbilder sind. Nun sind die beiden Engel aber darum als Werke des Pacherkreises erkennbar, weil sie zweien nachempfunden oder nach gleichem Vorbilde gearbeitet sind, welche am St. Wolfganger Altar zu Füßen der Mittelgruppe den Teppich halten helfen. Vor allem die Bewegung der beiden Unterkörper ist fast genau dieselbe. Ferner zeigen die Flügel der St. Wolfganger Engel genau dieselbe Linie wie die bei dem Guggenbichlerschen Kopiewerke. Die beide n hochstrebenden Flügel freilich fehlen in St. Wolfgang. Da aber die Übereinstimmung im Übrigen augenfällig ist, der Kopist also nicht den Verdacht verdient, das eine Flügelpaar erfunden zu haben, so dürfte das auch bei dem andern nicht der Fall sein. Ich meine also, daß auch das Frankfurter Originalwerk einst Flügel besessen hat in der Form wie bei der Kopie, und daß Guggenbichler jene nur erneuert, die alten aber darum entfernt hat, weil sie möglicherweise allzu schadhaft waren. Im Interesse der Wirkung und des Wertes des Frankfurter Reliefs, dessen Abbildung wir der Freundlickkeit des Herrn Professor von Trenkwald verdanken, ist der Verlust der Flügel zu bedauern.



Karl Kuolt, Entwurf für ein hölzernes, bemaltes Grabkreuz
Ausführung der Entwürfe nur mit Genehmigung des Künstlers gestattet

BERÜCKSICHTIGUNG DER KOMMUNIONDEKRETE PIUS' X. BEI KIRCHLICHEN NEU- U. UMBAUTEN

Es möge einem Nichtfachmann gestattet sein, die Herren Architekten auf einen empfindlichen Mangel aufmerksam zu machen, der manchen sonst recht schönen und praktischen Entwürfen zu Pfarrkirchen anhaftet.

Durch meine langjährige Tätigkeit als Missionar, meist in volkreichen Gemeinden, hatte ich sehr oft Gelegenheit, diesen Mangel zu bemerken, an den ich durch das im Dezemberheft 1913 der „Christlichen Kunst" (S. 89) veröffentlichte preisgekrönte Projekt des Münchner Architekten Franz Baumann wieder lebhaft erinnert wurde. Die Schönheit und innere Geschlossenheit jenes Entwurfes, den ich lediglich zur Exemplifizierung herbeiziehen möchte, sind mir über jeden Zweifel erhaben, es soll



Karl Kuolt, Entwurf für ein hölzernes, bemaltes Grabkreuz

also keine Kritik sein, man hält es eben so, weil es herkömmlich ist.

Ob aber heute, nachdem die Kommuniondekrete Pius' X. eine Frequenz der hl. Sakramente herbeigeführt haben, die wir selbst vor 10 Jahren für unmöglich gehalten hätten und die noch immer im Steigen begriffen ist, unsere Kommunionbänke und die Zugänge zu denselben noch in denselben Abmessungen gehalten werden dürfen, wie in vergangenen Zeiten — das ist die Gewissensfrage, die ich den Kirchenbaumeistern, aber auch den Kirchenvorständen ans Herz legen möchte. Ich möchte die Herren bitten, sich das oft lebensgefährliche Gedränge in manchen alten und leider auch in vielen neuen Kirchen anzusehen, besonders an hohen Festtagen und bei Gelegenheit einer hl. Mission oder Exerzitien.

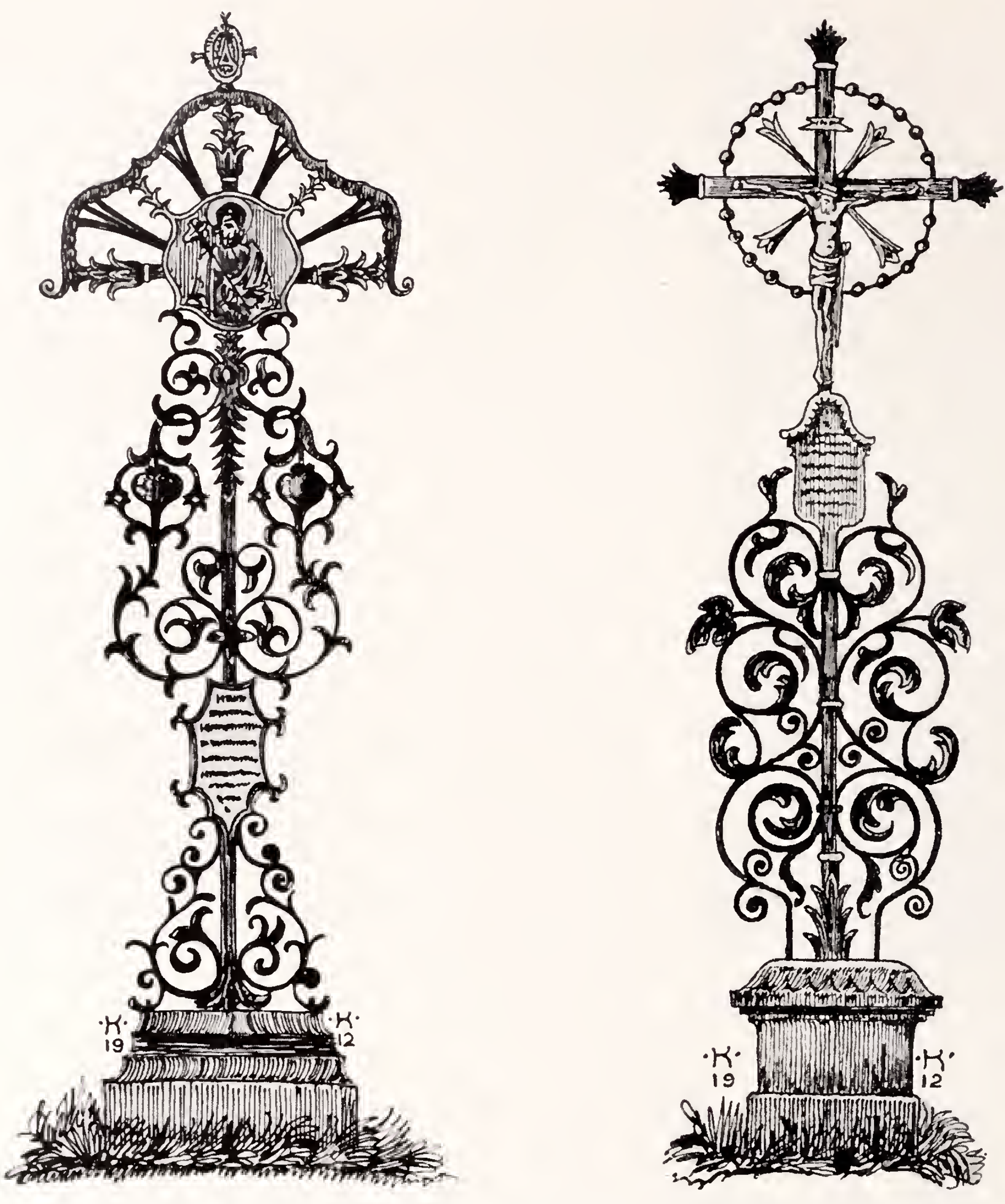


Karl Kuolt, Entwurf für ein hölzernes, bemaltes Grabkreuz

Ich kenne Kirchen, wo fast allsonntäglich 2000 bis 3000 Menschen kommunizieren; darunter sind Hunderte von Dienstboten, die rechtzeitig an ihrer Arbeit sein, Hausfrauen und Mütter, die daheim ihre Kinder besorgen müssen, kleinere Geschäftsleute und Handwerker, die keine Zeit zu verlieren haben, Arbeiter, die vielleicht von der Nachtschicht gekommen sind und der Ruhe bedürfen. Allen diesen braven Leuten, welche ohnehin so große Opfer bringen, wird die öftere Kommunion verleidet, wenn die Austeilung unverhältnismäßig lange Zeit in Anspruch nimmt. Und ist der Zugang zu beschwerlich und umständlich, so wagen es ältere, gebrechliche Leute auch kaum, sich öfter dieser Gefahr auszusetzen. Vor allem aber dient es keinem der Kommunizierenden und keinem der Zuschauer zur Erbauung, wenn die Massen sich vor der Kommunionbank drängen und schieben, was oft eine unausbleibliche Folge der mangelhaften Anlage ist. Ich möchte folgende Wünsche zur Berücksichtigung empfehlen:

1. Die Kommunionbank soll möglichst die ganze Breite der Kirche einnehmen, so daß man sowohl vom Mittelschiff, wie auch von den Seitenschiffen aus direkt zur Kommunionbank gelangen kann. Diese Anlage hat den Vorteil, daß bei großem Andrang 3—4 Priester zugleich die hl. Kommunion austeilen können. Ich habe beobachtet, wie auf diese Art in weniger als 10 Minuten ein Verein von annähernd 1000 Mitgliedern seine gemeinschaftliche Kommunion gehalten hat. Die gemeinschaftlichen Lieder und Gebete zur Vorbereitung und Danksagung sowie eine kurze Ansprache konnten in wahrhaft erbauender Weise gehalten werden, und die ganze Feier mit der hl. Messe hatte nicht länger wie 45 Minuten gedauert, was bei einer Kirche mit sechs hl. Messen am Sonntagmorgen etwas bedeuten will.

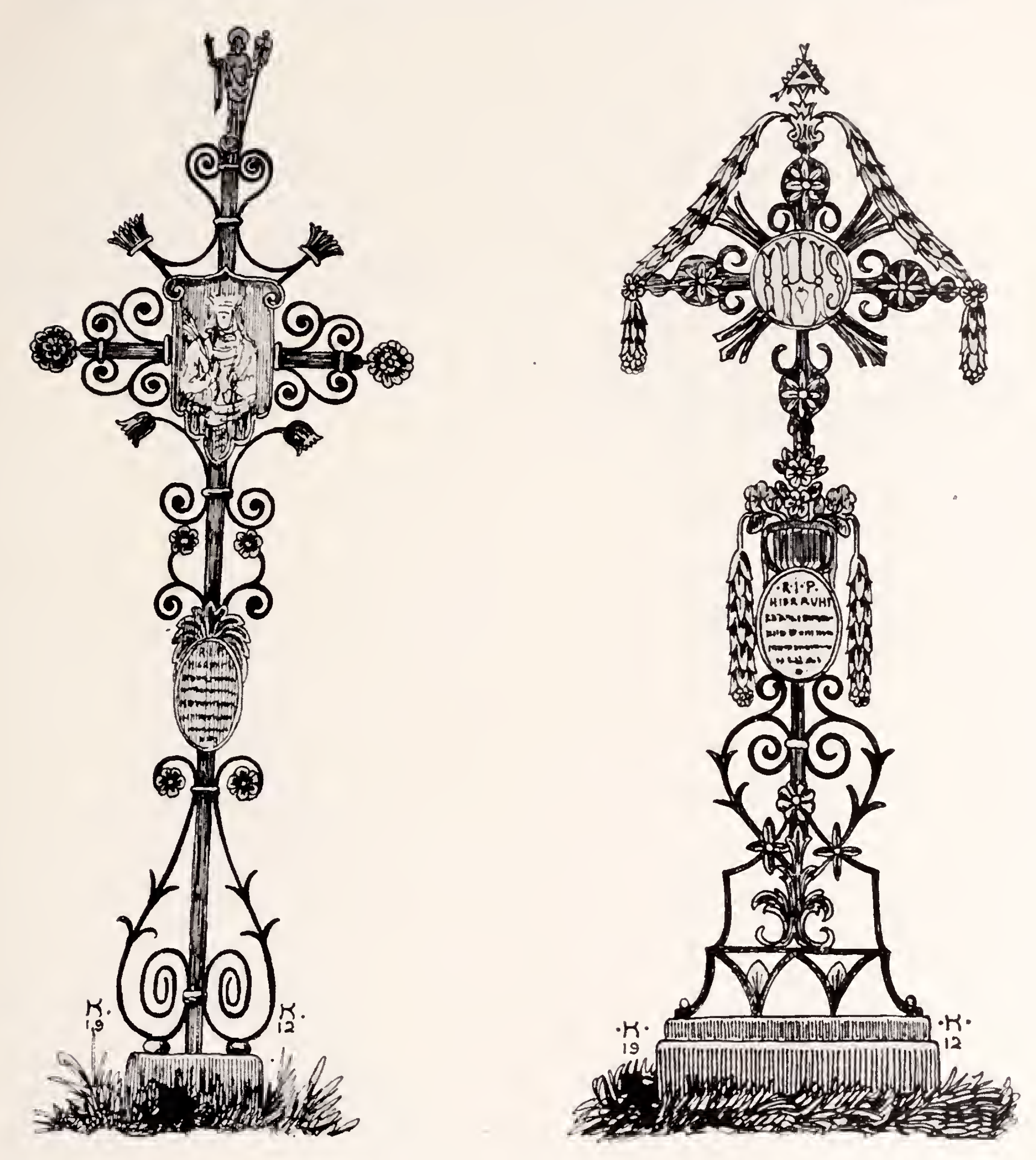
2. Wo die Raumverhältnisse die Durch-



Karl Kuolt, Originalentwürfe für eiserne Grabkreuze. — Ausführung nur mit Genehmigung des Künstlers gestattet

führung der Kommunionbank in der ganzen Breite der Kirche nicht gestatten, müßte wenigstens dafür gesorgt werden, daß die Kommunikanten durch den Mittelgang hinzutreten und nach beiden Seiten zurückgehen können. Es ist doch nicht zulässig, daß sich, wie es bei Ausführung des Saarbrückener Projektes (um bei diesem Beispiel zu bleiben, weil es die Leser bequem zur Hand haben) der Fall sein dürfte, mehrere hundert Personen in dem schmalen Mittelgange zusammendrängen, der zwischen den Kinderbänken zu dem verhältnismäßig kleinen Presbyterium führt, als dessen Abschluß die Kommunionbank gilt. Sie müssen auf demselben Wege zurück. Da auch die dort plazierten 300 Schulkinder keinen anderen Ein- und Ausgang haben, als eben diesen Mittelgang, wird bei längerem Austeilen der hl. Kommunion, besonders vor und nach dem Schulgottesdienste, ein ganz unwürdiges Gedränge entstehen.

3. Es muß ein besonderer Zugang direkt von der Kirche zur Sakristei vorhanden sein. Wenn letztere nur durch die mittlere Tür der Kommunionbank zugänglich ist, so entstehen fast bei jeder größeren Kommunionausteilung unliebsame Störungen, besonders wenn hl. Messen an den Seitenaltären gelesen oder sonstige kirchliche Funktionen zu gleicher Zeit in der Kirche ausgeübt werden,

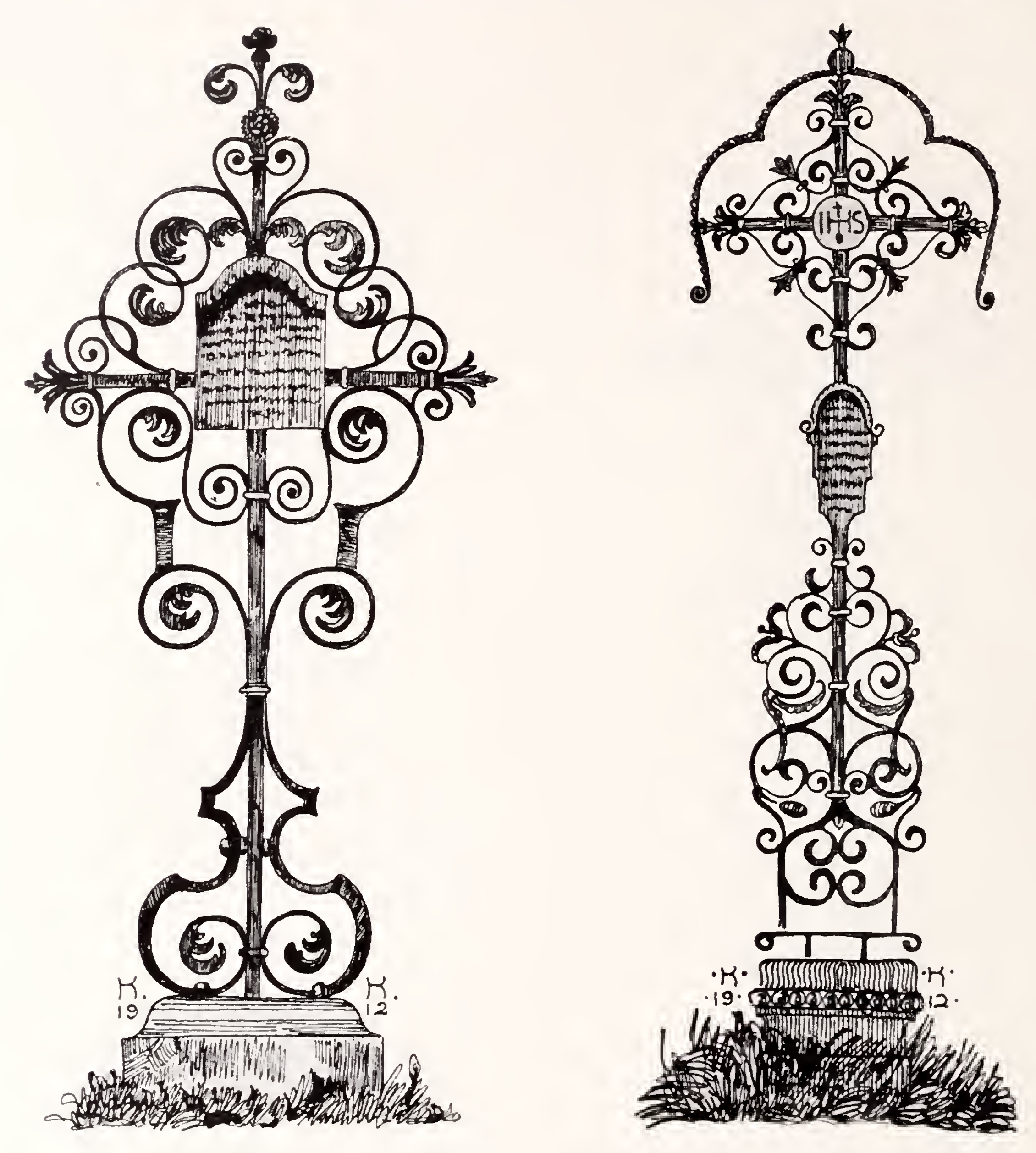


Karl Kuolt, Originalentwürfe für eiserne Grabkreuze. — Ausführung nur mit Genehmigung des Künstlers gestattet

was in größeren Kirchen häufig geschieht. Wenigstens müßte an den beiden Enden der Kommunionbank ein Durchgang frei bleiben.

4. Die Kommunionbank muß in plano stehen. Die Stufen, welche zum Hochaltar oder zum Chor führen, dürfen erst hinter der Kommunionbank beginnen. Soll das Austeilen für den Priester nicht zur Tortur werden, so muß er in gleicher Höhe stehen wie die Kommunizierenden.

5. Ist eine Kommunionbank von ausreichender Länge nicht möglich, so empfiehlt es sich, an einem oder mehreren Seitenaltären, die ziemlich entfernt vom Hochaltar sind, eine besondere Kommunionbank aufzustellen, wie z. B. in der Minoritenkirche zu Cöln, wo am Antoniusaltar, der mitten in der Kirche an einem Pfeiler steht, die Kommunion bei großem Andrange ebenfalls ausgeteilt wird, wodurch der Hochaltar entlastet wird. Der Platz vor der Kommunionbank ist heute, wo sich die Zahl der Kommunizierenden mancher Pfarreien um das Zwanzigfache vermehrt hat, nächst den Ausgängen wohl der frequentierteste der ganzen Kirche. Für genügende Ausgänge sorgt die Baupolizei; für hinreichenden Platz an der Kommunionbank, damit die Spendung der hl. Kommunion ohne großen Zeitverlust für die Empfänger und auf eine würdige Weise geschehe, möge das liebevolle

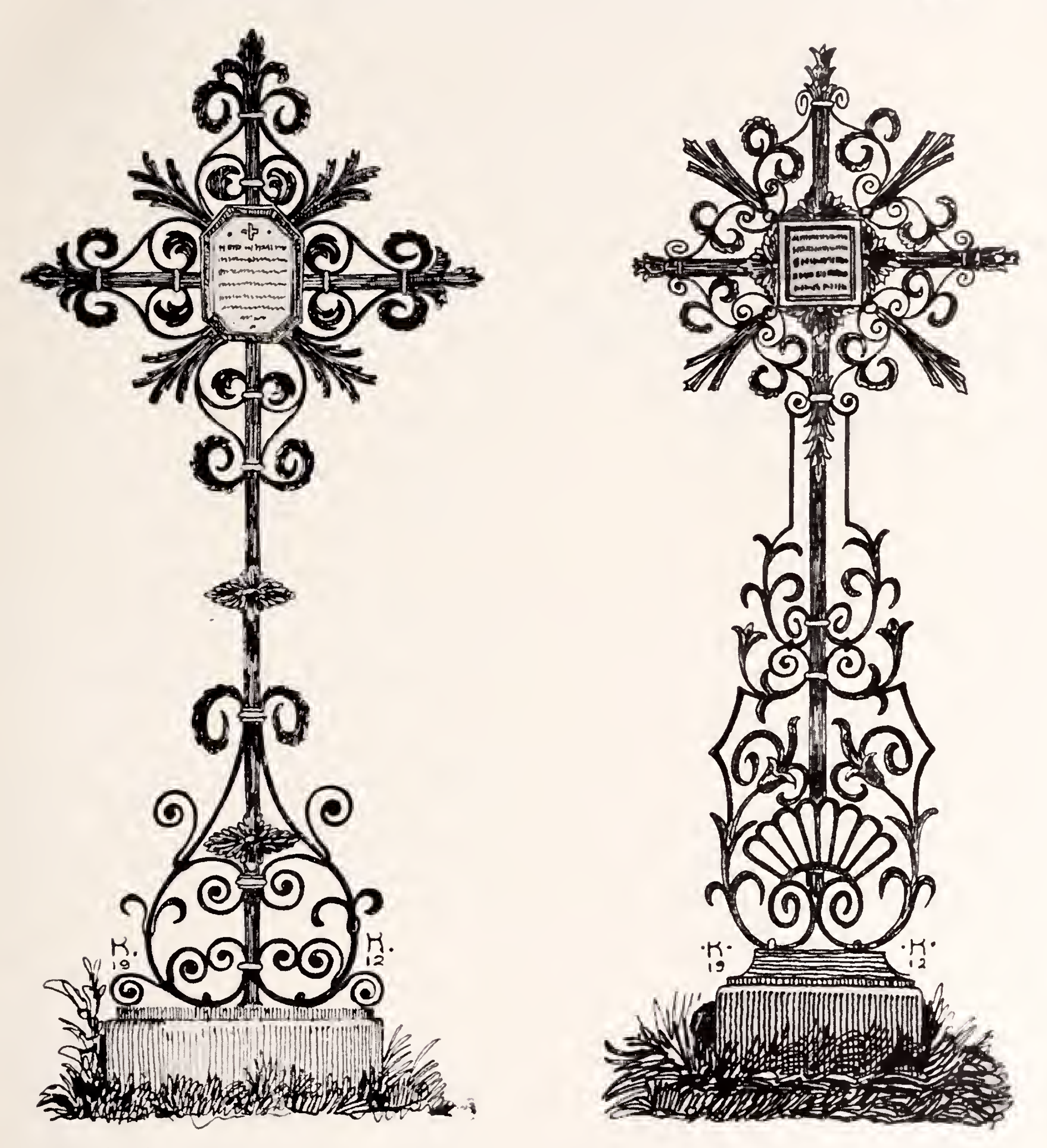


Karl Kuolt, Originalentwürfe für eiserne Grabkreuze. — Ausführung nur mit Genehmigung des Künstlers gestattet

Verständnis unserer Baumeister sorgen. Man soll es den Kirchen des 20. Jahrhunderts in späteren Zeiten ansehen können, daß sie nicht in Zeiten jansenistischer Sakramentenscheu, sondern unter dem unmittelbaren Einfluß einer großartigen eucharistischen Bewegung entstanden und durch dieselbe ein besonderes Gepräge erhalten haben.

Betreffs der Beichtstühle hätte ich auch noch manchen Wunsch an die Herren Baumeister; ich weiß aber, daß diese selbst meistens mit den bisher gefundenen Lösungen unzufrieden sind. Ob man nicht dazu übergehen sollte, wenigstens bei größeren Kirchenbauten eine eigene Beichthalle vorzusehen? Es wäre sicher für Beichtväter und Beichtende angenehmer, als in dem Gedränge und der Unruhe der Seitenschiffe, die in sehr vielen Kirchenanlagen doch eigentlich nur als Korridor dienen müssen. Die kirchlichen Vorschriften fordern, daß der Beichtstuhl sichtbar sei. Das bedeutet aber nicht, daß er an der unruhigsten Stelle der Kirche stehe, wo Priester und Beichtkind immerfort gestört werden. Wenigstens sollte durch tiefer ausgebaute Nischen für die Beichtstühle ein Raum geschaffen werden, der von den Ein- und Ausströmenden nicht berührt wird.

Auch in der praktischen Anlage der Beichtstühle sollten die Baumeister des eucharisti-



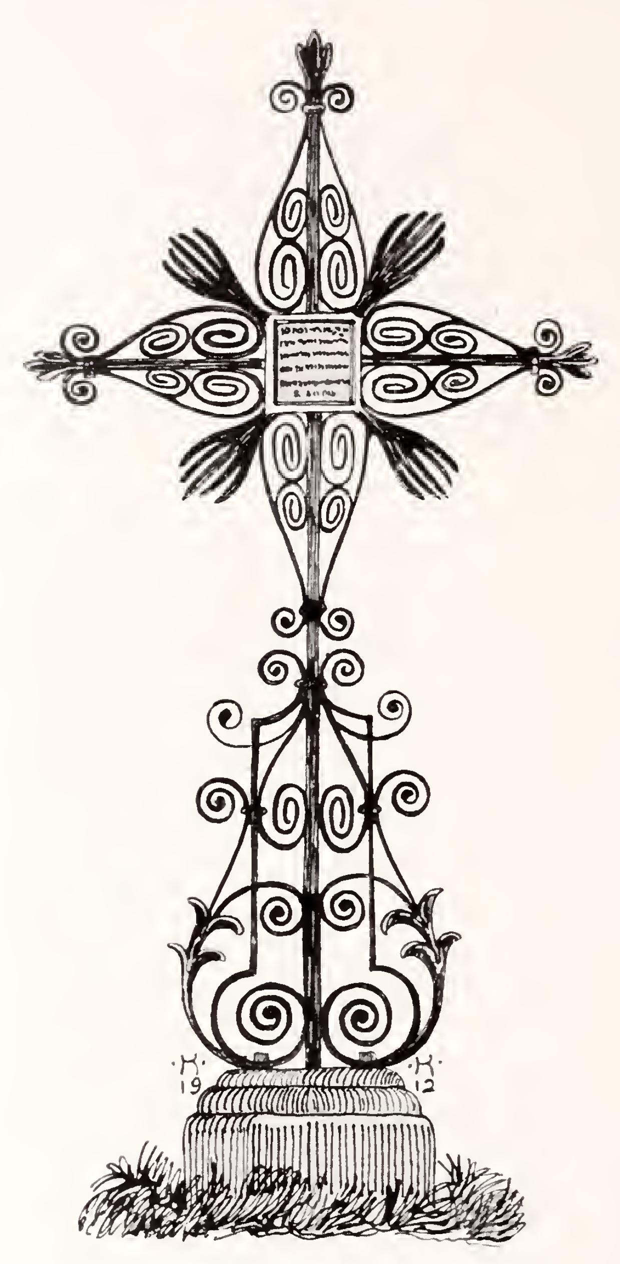
Karl Kuolt, Originalentwürfe für eiserne Grabkreuze. — Ausführung nur mit Genehmigung des Künstlers gestattet

schen Jahrhunderts anders arbeiten, als ihre Vorgänger in einer Zeit, wo sogar sehr gute Katholiken nur einmal im Jahre beichteten. Vielleicht regen meine Ausführungen die Männer vom Fach zu erneutem Studium dieser für unsere Kirchenbauten überaus wichtigen Fragen an. Priester und Volk wären ihnen dafür dankbar. P. Max Kaniepe O. M. I.

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Die Stelle des I. Präsidenten, die seit längerer Zeit unbesetzt gelassen war, ist nunmehr, nachdem die früheren Differenzen in der Gesellschaft in erfreulichster Weise ausgeglichen sind, wieder besetzt. Am 4. Mai wurde in einer ungewöhnlich stark besuchten Sitzung der Vorstandschaft S. Exzellenz Dr. Wilhelm Ritter von Haiß, Präsident des Obersten Landesgerichtes in München, einstimmig zum I. Präsidenten gewählt. Excellenz Dr. W. von Haiß hatte die Stelle schon i. J. 1911 inne, legte sie aber Ende jenes Jahres wegen seiner Beförderung nach Nürnberg nieder, während er in der Vorstandschaft verblieb. Nun ist er der Gesellschaft wieder als I. Präsident gegeben.

Die Gesellschaft wird ihren wichtigen Aufgaben nun mit frischer Kraft nachkommen.



Karl Kuolt, Originalentwurf zu einem eisernen Grabkreuz
Ausführung nur mit Genehmigung des Künstlers gestattet

MICHEL ANGELO UND LIONARDOS LÄCHELN

Er konnte lächeln und ich konnt' es nicht!
Du gabst ihm aller Schönheit Lieblichkeit
Der höchsten Anmut sanftes Sonnenkleid
Und deiner Güte seligstes Gedicht.
Er konnte lächeln und ich konnt' es nicht!

Sein Lächeln wollt' ich lernen. Tag und Nacht
Hab ich gezeichnet der Madonna Bild,
Und ihres Knaben, kindlich rein und mild. —
Zu bittrer Schwermut wandelte sich sacht
Des Kindes Antlitz unter meiner Macht.

Wir lernen nicht, was du uns nicht verliehn. —
Wer kann von seinem innren Wesen los?
»Es geht die Wahrheit einsam, nackt und bloß!«
So schrieb ich einst; doch hat mein Herz geschrien,
Wenn Lionardos Heiterkeit mir schien.

Sein Lächeln wollt ich lernen. — O mein Gott,
Du hast den Glanz der Freude mir versagt
Der Wonne Glück, das in der Seele tagt.
Und meine Kunst rang wie ein Kind der Not
Aus Kampf sich frei. So wollt' es dein Gebot.

Doch läßt sein Lächeln mir die Ruhe nicht.
Er ruft mich, wie ein gold'ner Sonnenstrahl
Den müden Falter weckt im Arnotal.
Es lockt mich wie der Offenbarung Licht.
Es läßt sein Lächeln mir die Ruhe nicht.

Es kommt zu mir und weckt mich auf vom Schlaf.
Wie Gottes Engel tritt es zu mir ein.
Licht und holdselig, unschuldvoll und rein.
Wie wenn mir Botschaft aus dem Jenseits spricht.
Es läßt sein Lächeln mir die Ruhe nicht.

Oft überschlich mich schon der bittre Neid —
Denn Lächeln siegt und es gewinnt die Welt.
Es schlägt die Düsterkeiten aus dem Feld
Und hoch und göttlich steht es überm Streit.
Oft überschlich mich schon der bittre Neid.
Er konnte lächeln und ich konnt es nicht!

M. Herbert

AUSSTELLUNG IN MÜNSTER I. W.

Aus Anlaß der Generalversammlung der Katholiken Deutschlands in Münster (9. bis 13. August) wird eine Ausstellung für neuzeitliche christliche Kunst veranstaltet. Zur Ausstellung werden Künstler und Kunstgewerbetreibende zugelassen, die in Westfalen oder den benachbarten Gebieten ansässig sind oder aus Westfalen stammen. Es sind Werke der Architektur (Pläne, Modelle, Abgüsse), der Plastik (Altäre, Figuren, Gipsabgüsse), der Malerei und Glasmalerei, Gegenstände der Kirchenausstattung (Werke der Goldschmiedekunst, Geräte, Leuchter und Bronzearbeiten), liturgische Drucke, Einbände und Andachtsbilder in Aussicht genommen. Die Ausstellungsordnung sowie Anmeldebogen sind vom Lokalkomitee der Generalversammlung (Salzstraße 57) zu beziehen. Die Anmeldung muß bis zum 23. Mai erfolgen. Die Jury zur Ausstellung wird aus zwei Künstlern bestehen, welche die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst senden wird. Die Ausstellung wird vom 9. bis 23. August dauern. Sie ist täglich von 10 bis 6 Uhr geöffnet. Alle Zuschriften und Anfragen sind an Regierungsbaumeister A. Hensen in Münster, Engelstraße 19, zu richten. Die Direktion des Landesmuseums für die Provinz Westfalen wird zu derselben Zeit eine Ausstellung von Werken älterer kirchlicher und profaner Kunst in den Räumen des Landesmuseums veranstalten.





Kehren-Späh Nr. 99 Ges. f. christl. Kunst, München

PASTOR BONUS



ALOIS PAYER (EINSIEDELN) PORTAL-TYMPANON

Kirche in Romanshorn am Bodensee. — Text S. 294

DIE NEUE KATHOLISCHE KIRCHE IN ROMANSHORN

Von Architekt A. Gaudy und deren Malereien von Fr. Kunz

Die schweizerische, profane Malerei, wie sie in den letzten Jahrzehnten in den Ausstellungen vertreten war, hat großes Aufsehen erregt, einigen bedingten Beifall gefunden, noch öfter scharfe Kritik erfahren, da manche Vertreter in den vordersten Reihen des modernen Archaismus, Futurismus, der »Nur-Malerei« schreiten. Die gleichzeitige religiöse und profane Architektur bietet ein ganz anderes Bild. Auch sie steht fast auf der ganzen Front im Zeichen der Moderne, versteht es aber Maß zu halten.

Wollen wir die charakteristischen Merkmale der modernen Architektur herausschälen, so werden wir vor allem das künstlerisch Individuelle betonen müssen. Der Künstler mag in beliebigen Stilformen entwerfen und bauen, aber die heutige Zeit verlangt hierbei eine ausgesprochene persönliche Eigenart und Originalität. Diese mag sich äußern in neuer, eigentümlicher Behandlung und Verwendung der frühern Stilformen oder in der Fortentwicklung derselben im Sinne moderner Auffassung und Zweckbestimmung.

Ein zweites Merkmal moderner Architektur ist der Anschluß an die Umgebung und heimatliche, örtliche Überlieferung. Nachdem sich die Baukunst allzulange auf die weltbürgerliche, allgemeine Nachahmung oft ganz fremdartiger Stilformen und Bauweisen verlegt, besann sich die Moderne auf das Heimatliche, und da die moderne Kunst überhaupt, die Malerei und Plastik wie die Architektur, das Charakteristische besonders pflegt und hochhält, so fand sie, daß im Heimatlichen eine besonders reiche Quelle für neue Motive auszubeuten ist.

Ein drittes Merkmal, das für die religiöse Architektur als ein Hauptерfordernis gilt, ist die Weit- und Hellräumigkeit. Diese führte bei sehr vielen Bauten zur Wiederaufnahme der Konstruktionsformen des Barock, während Dekoration und Ornamentation gegen größere Einfachheit und selbst Nüchternheit ausgetauscht wurden. Bei der Wahl der mittelalterlichen Stile bedingt die Weit- und Großräumigkeit fast immer eine starke Verschiebung des Verhältnisses zugunsten des Mittelschiffes gegenüber den Seitenschiffen. Anderseits wird die Groß- und Weiträumigkeit besonders durch die neuen technischen Konstruktionsmittel gefördert. Fast alle schweize-



ADOLF GAUDY (RORSCHACH) KATH. KIRCHE IN ROMANSHORN

Vgl. Abb. S. 259—261. — Text S. 293

rischen Architekten wandten sich dieser modernen Baukunst zu. Es entstand eine Reihe von Kirchen, von diesen ist zunächst die Rede, die in ästhetischer und praktischer Beziehung hochbedeutende Leistungen darstellen, ein Beweis, daß die Moderne in richtiger, maßvoller Auffassung ihre volle Berechtigung hat.

Man kann einwenden, daß diese Bauten doch keinen fertigen Stil ausprägen. Das ist in dem Sinne wahr, daß die Moderne ein Übergangsstil ist, wie unser ganzes Geistesleben im Zustand der Gärung sich befindet. Die Moderne hat ihre Daseinsberechtigung, so gut wie die andern Übergangsstile vom Romanischen zur Gotik, von der Gotik zur Renaissance usf. Und unsere Zeit hat wie jede andere das Recht, sich auszusprechen, und jeder Bau darf, nein, er soll das Datum seines Entstehens an sich tragen. Vollends unzulässig ist der Einwurf, daß die modernen Kirchen selbst diejenigen, die in maßvoller, harmonischer Weise die Gedanken und Ziele der Zeit aussprechen, keinen religiösen, kirchlichen Charakter besitzen. Wir werden keineswegs alle modernen Kirchenbauten in Schutz nehmen, aber jeder unbefangene Kritiker muß zugestehen, daß Gotteshäuser moderner Auffasung entstanden sind, die den strengsten, kirchlichen Anforderungen gerecht werden und ganz dazu angetan sind, die Gläubigen in eine echt religiöse Stimmung zu versetzen, in Stimmungen religiöser Gehobenheit und Freude oder tiefen religiösen Ernstes, jedenfalls in Stimmungen der Andacht und Sammlung.

Zu diesen modernen Kirchenbauten gehört die neue katholische Kirche in Romanshorn vom Architekten Gaudy in Rorschach und mit Malereien von Kunz in München.

Architekt Adolf Gaudy wurde 1872 in Rapperswil am Zürichersee geboren. Nachdem er die technische Hochschule in Zürich absolviert, war er mehrere Jahre in Deutschland in ersten Architekturateliers tätig und machte längere Studienreisen in Italien, Frankreich und andern Ländern.

Die erste von Gaudy ausgeführte Kirchen-



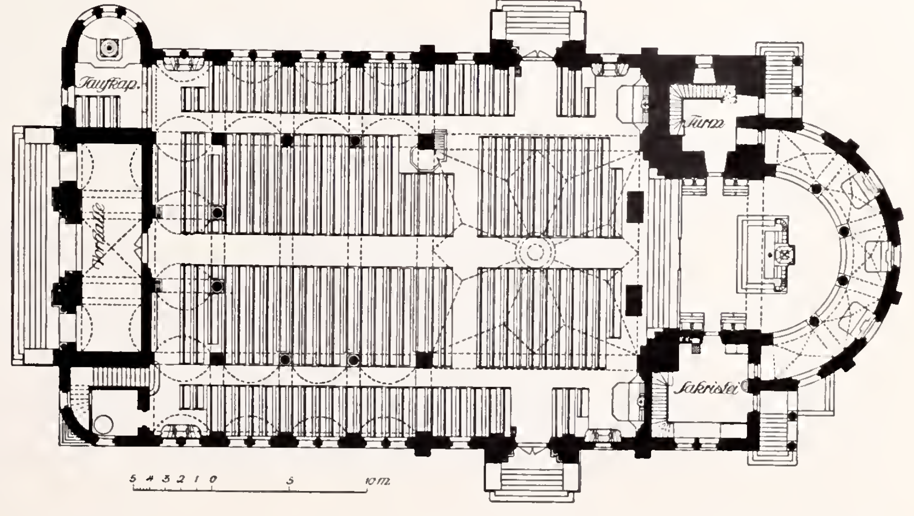
ADOLF GAUDY — KATH. KIRCHE IN ROMANSHORN
Vgl. untenstehenden Grundriß. — Text S. 292

baute ist die Kirche der katholischen Gemeinde in der protestantischen Stadt Brugg im Aargau. Die Stilformen sind dem Barock entlehnt, aber mit modernen Elementen durchsetzt. Die Kirche ist wie aus der Umgebung herausgewachsen, schmuck und freundlich; im Innern erscheint sie über die wirklichen Verhältnisse hinaus weiträumig. Sie ist der Stolz und die Freude der katholischen Diaspora-Gemeinde und auch von den Protestanten im Stadtbilde gerne gesehen. — Ähnlich ist die Pfarrkirche in Rieden (St. Gallen, Abb. S. 294 und 295), ferner die im Bau begriffene große Kirche der neuen Pfarrgemeinde Gerliswil (Luzern, Abb. S. 304).

Die letzte betont wieder besonders die Übereinstimmung mit der Landschaft, zugleich bietet sie auf ihrem erhöhten Standpunkt in der Mannigfaltigkeit der Formen, der beiden Treppentürme, der gekuppelten Sakristei eine sehr malerische Baugruppe.

Zwei andere, kleinere Kirchen der Diaspora gaben Gelegenheit zu interessanten Lösungen, die katholische Kirche in Richterswil (Zürich), weil sie mit einem geräumigen Unterrichtssaal kombiniert werden mußte (Abb. S. 300), und die katholische Kirche für Töss bei Winterthur, wo zu berücksichtigen war, daß sie in absehbarer Zeit verlängert werden kann.

Im Jahre 1910 wurde Gaudy berufen, in Bristen (Uri) hoch oben in wilder Gebirgslandschaft eine Pfarrkirche zu bauen (Abb. S. 298 und 299). Er schuf ein Projekt, das wie ein Produkt des Bodens erscheint. Der Grundriß ist unregelmäßig. Dem Hauptschiffe ist südlich ein Seitenschiff mit Treppenauf-



ADOLF GAUDY — GRUNDRISS DER KATH. KIRCHE IN ROMANSHORN



ADOLF GAUDY (RORSCHACH) KATH. KIRCHE IN ROMANSHORN

Innenansicht gegen den Altar. — Text S. 293

gang vorgelegt. Man kann sich kein passenderes und zugleich malerischeres Gebirgskirchlein denken. Die Frage war, ob sich die Leute dazu erschwingen könnten, das Projekt anzunehmen; es vereinigte wider Erwarten alle Stimmen auf sich. Das Innere ist traut und heimelig, die ornamentalen Motive der Malerei sind den einfachsten Mustern ländlicher Kirchendekorationen entnommen.

Noch dreimal hatte Gaudy das Glück, mit ähnlichen Aufgaben betraut zu werden, mit Kirchen in der romantischen Gebirgswelt des Wallis. Die erste war für Zermatt bestimmt, am Fuße des weltberühmten Matterhorns, des Gornergrats und des Gornergletschers (Abb. S. 300). Die Kirche, aus Rustikaquadern mit wenigen Putzflächen aufgebaut, hat ein ernstes fast festungsartiges Aussehen. Der Grundriß zeigt einen dreischiffigen Hauptraum. Mit Rücksicht auf die vielen geistlichen Herren, die im Sommer Zermatt besuchen, besitzt die Kirche außer dem Hauptaltar noch acht Altäre, drei im lichtvollen Chorumgang, zwei gewöhnliche Seitenaltäre, drei in der geräumigen Krypta unter dem Chore. Im Turmbau wurden alte, landesübliche, malerisch wirksame Motive verwendet, dasselbe geschieht bei den zwei andern Bergkirchen in Ried-Mörel und in Grengiols.

Der durch Größe, Anlage, Formenreichtum, Ausstattung und Material bedeutendste Bau von Gaudy ist die katholische Kirche in Romanshorn. Für den rasch aufstrebenden Hafenort Romanshorn (Romanorum cornu) genügte das kleine Kirchlein am Seeufer, das früher für Katholiken und Protestanten ausreichte, längst

nicht mehr. Zuerst bauten die zahlreichern Protestanten eine neue eigene Kirche. Die Katholiken folgten nach. Aus der beschränkten Konkurrenz, zu der die tüchtigsten einheimischen Architekten eingeladen wurden, ging Adolf Gaudy als Sieger hervor. Der Bau begann im Herbst 1911 und wurde im Frühjahr 1913 abgeschlossen. Die Kirche zählt im Schiffe 1054, in der Taufkapelle 18, auf der Empore 55, insgesamt 1127 Sitzplätze. Der Voranschlag für den ganzen Bau mit den Umgebungsarbeiten, Innenausstattung, Orgel, Glocken, Architektenhonorar und Bauführungskosten, aber ohne Gemälde und Statuen, bezifferte sich auf 500000 Frs. Die Auslagen blieben um 2500 Frs. unter dem Voranschlag, obwohl die Orgel mit 35 Registern von Kuhn in Männedorf größer ist, als vorausgesehen war. Das herrliche Geläute von sechs Glocken wurde von Robert in Pruntrut geliefert. Die Warmluftheizung, in einem besonderen Raume unter der Sakristei, wurde nach dem System Drevet und Lebigre von Balzardi & Co. in Basel erstellt (Abb. S. 290—293).

Die Kirche ist eine im Sinne des romanischen Stils gegliederte Basilika mit hohem Mittelschiff und schmalen Abseiten, aber die alten Stilformen sind überall von neuen, originellen Elementen durchsetzt, man beachte einzig die Toranlagen, den Turmbau, die Verbreiterung der Fassade südlich durch einen interessanten Treppenaufgang, nördlich durch die vorspringende Taufkapelle. Die Ostseite ist durch den 70 m hohen Turm, die doppelgeschossige Apside und die Sakristei ebenso reich und malerisch ausgestaltet. Die Monumentalität des Äußern wird durch den schönen, hellen, gelb, weiß und grau nüancierten Jura-Kalkstein verstärkt, dessen Rustikaquadern zum Haustein der Tore, Fenster und Streben in wirksamem Kontrast stehen. Die Scheidung des Langhauses in drei Schiffe geschieht durch Säulen, deren originelle Kämpfer die Halbkreisbogen aufnehmen, auf denen das 15,20 m hohe Tonnengewölbe ruht. Das Querschiff wird von einem Sterngewölbe überspannt. Der Chor, eine große Apsis, wird durch einen Umgang erweitert, dessen Säulenarkade sehr malerische Durchblicke vermittelt. Das Innere überrascht durch die großzügige Weit- und Hellräumigkeit. Im Interesse derselben sind, gegen die altromanische Überlieferung, die Seitenschiffe sehr schmal gemessen, um dafür einen mächtigen Hauptraum zu schaffen. Die kühnen Verhältnisse, die einfachen, klaren Linien üben im Äußern wie im Innern eine echt monumentale Wirkung. Von dekorativen und ornamentalen Zutaten wurde infolgedessen ein recht sparsamer Gebrauch gemacht. Selbst der Hochaltar entbehrt, um nicht störend in die Architektur hineinzugreifen, des Hochbaues, doch die Mensa und der große, gekuppelte



ADOLF GAUDY (RORSCHACH) KATH. KIRCHE IN ROMANSHORN

Innenansicht gegen die Empore. — Text S. 293



A. GAUDY KATH. KIRCHE IN RIEDEN

Außenansicht. Grundriß unten. — Text S. 291

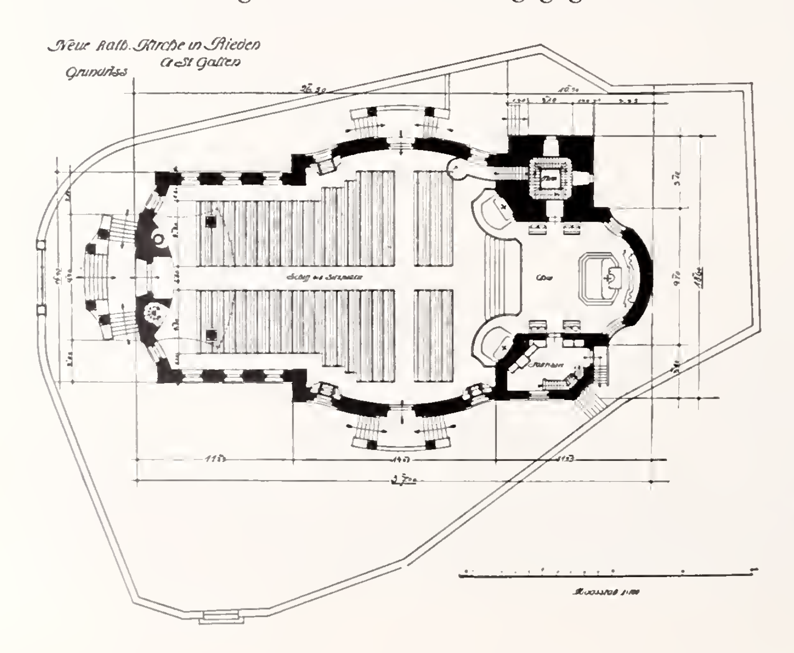
stände huldigen, so scheint uns, einem zu gesuchten Archaismus. Die Altäre, die Tympanonreliefs und die Nischenfiguren (Abb. S. 289, 316 und 317) sind sehr tüchtige Arbeiten des Bildhauers Payer in Einsiedeln.

Die neue, katholische Kirche in Romanshorn beherrscht von ihrem erhöhten, herrlichen Standpunkt die Häusergruppen und das ganze Weichbild, den Hafen und den Bodensee weithin.

Für die Ausstattung der Kirche mit Glasgemälden und Wandmalereien wurde Fritz Kunz in München berufen. Der Künstler ist den Lesern der Zeitschrift »Die christliche Kunst« längst als einer der tüchtigsten religiösen Maler bekannt (Abb. S. 305—315).

In den Fenstern der Seitenschiffe sollten einzelne Schweizer-Heilige und Kirchenpatrone zur Darstellung kommen, die Heiligen Ursus und Viktor, Stephanus usw., die heiligen Frauen und Jungfrauen Elisabeth, Anna, Verena, Agatha, Agnes usf.

Tabernakel, aus edeln Marmorsorten und Metall erstellt, genügen, um als Mittelpunkt des Chores zu erscheinen. Die Marmorkanzel, die Beichtstühle und einige andere Ausstattungsgegen-



Kunz, der die Kartons schuf, wählte ganze Gestalten, welche die nicht eben großen Fenster füllen. Die schlichte, einfache Auffassung, die markige Charakteristik, der maßvolle Realismus in Verbindung mit der durch die Technik gebotenen, ebenso maßvollen Stilisierung machen den besten, günstigsten Eindruck und sind auch für den Mann aus dem Volke sofort verständlich und anregend. Sie werden ohne Zweifel Schule machen. Reichere Darstellungen wurden für die Chorfenster bestimmt: die Taufe Christi, Joachim und Anna und ihr seliges Kind Maria, die besonders schön komponierte, rein und innig empfundene heilige Familie usf., alles Leistungen großer Meisterschaft. Die Kartons wurden in München unter den Augen des Herrn Kunz in der Zettlerschen Glasmalereianstalt ausgeführt. Die Figurenfenster stellen einen hoch-

bedeutenden Zyklus dar. Geringer in der Zeichnung sind die großen, ornamentalen Rundfenster in den Giebeln des Hauptschiffes und des Querhauses.

Der Chor sollte von Kunz mit Fresken ausgestattet werden. Für die Zwickel der Arkaden bestimmte der Künstler die Brustbilder der Evangelisten. Im hohen Friese darüber erscheint in der Mitte, also unmittelbar über dem Tabernakel, der Wasserquell, zu dem zwei Hirsche — nach den Worten des Psalmisten — dürstend herantreten; im Hintergrunde stehen zwei Engel mit Kränzen. Von beiden Seiten schreiten paarweise die Apostel heran, weiß gewandet auf dunkelm Grunde. In der Concha der Apsis thront zwischen zwei Gruppen anbetender Engel Christus segnend, mit dem Buche. Im Tonnengewölbe vor der Apsis blickt Gott Vater herunter, und als Fortsetzung des Apostelfrieses erscheint links die Verkündigung, rechts die Auferstehung, — Anfang und Abschluß des Erlösungwerkes.

Die ernsten, kräftigen, scharf und markig ausgeführten Malereien, alle hellfarbig auf tiefen Gründen, verleihen dem Chore eine heilige, würdevolle Weihe und Feierlichkeit. Am großartigsten wirken die Apostelpaare, edle, hohe Gestalten, großartig gewandet mit einer Fülle prächtiger Motive, machtvoll charakterisierte Köpfe: der junge, fest ins Weite blickende Jakobus neben dem sinnenden Thomas, der milde Johannes neben dem von den Jahren und den apostolischen Mühen gebeugten Jakobus dem Älteren, der entschiedene Schlüsselträger Petrus an der Seite des Andreas, des Liebhabers des Kreuzes usw. Man kann kühn behaupten, daß diese Jünger Christi, welche die deutlichen Spuren der vom heiligen Geiste empfangenen Feuertaufe an sich ausprägen, zu den glücklichsten Schöpfungen der neuzeitlichen religiösen Kunst gehören. Der große Eindruck, den der Apostelfries macht, ist auch hier dadurch bedingt, daß die hohe und edle Auffassung von einem ebenso kräftigen und charaktervollen Realismus getragen wird. Die übrigen himmlischen Gestalten, Gott Vater, Christus, die Engel muten viel fremdartiger an, weil darin die schöne Mischung nicht zum Ausdruck kommt. Ein Zurückdrängen des Realismus zugunsten des Idealismus war hierbei ja allerdings nahegelegt, allein eine so strenge Stilisierung, welche der harmonischen Einheit schadet, brauchte sich nicht auf die Gewandung, die Zeichnung der Wolken, die Technik auszudehnen.

Reichen einmal die Mittel aus, dann soll der Figurenfries mit Bildern aus dem Leben



A. GAUDY KIRCHE IN RIEDEN

Vgl. S. 262. — Text S. 291

des Herrn, im Mittelschiff fortgesetzt und herumgeführt werden.

Der schwächste Teil der innern Ausstattung — ohne die Schuld des ausführenden Künstlers — ist die dekorative Malerei. Es scheint, man habe gefürchtet, sie könnte den Fresken Eintrag tun. Diese werden aber nicht gehoben durch eine Dekoration, die so flau in Motiven und Farben ist und namentlich die architektonischen Linien zu wenig herrschend heraushebt: auch die monumentalste Wandmalerei steht im Dienste der Architektur und hat ihre Unterordnung unter diese anzuerkennen.

Eine schöne, architektonische Anlage ländlichen Stils führte der Architekt Gaudy seither im neuen Gottesacker in Rorschach aus, eine Friedhofkapelle, nebst einer Urnen- und Leichenhalle usw. (Abb. S. 302 und 303). Sie fand allgemein ungeteilte Anerkennung. Das ist echte, rechte Heimatkunst, frei von Manier und Übertreibung. — In jüngster Zeit schrieb die katholische Gemeinde St. Fiden (bei St. Gallen) eine beschränkte Konkurrenz aus und stellte die äußerst interessante Aufgabe, eine neue Kirche, einen großen Unter-



ADOLF GAUDY (RORSCHACH) KATH. KIRCHE IN BRISTEN

Ansicht des Innern nach vorne. — Vgl. S. 297. — Text S. 291

richtssaal, das Pfarrhaus und die Sakristanwohnung zu einer schönen Gruppe zu vereinigen. Obwohl von der Jury mit dem dritten Preis bedacht, wurde das Projekt Gaudys zur Ausführung gewählt, da es die Aufgabe im kirchlichen Sinne in der glücklichsten Weise löst; die Baugruppe geht vom Motiv eines mittelalterlichen Kreuzganges aus. In der Kirche sind Elemente des Barokko frei verwendet (Abb. S. 301).

Wiederholt erhielt Gaudy Aufträge, ältere Kirchen zu restaurieren, zu erweitern oder umzubauen. Dergleichen Aufgaben stellen heutzutage an den Architekten, an sein Wissen und Können, an seine künstlerische Gewissenhaftigkeit und Kombinationsgabe große Anforderungen. Gaudy führte dergleichen Aufträge mit großem Geschick und Glück aus, so bei den Pfarrkirchen in Oberriet, Altstätten im St. Gallischen Rheintale, besonders in der alten Kloster- und jetzigen Pfarrkirche Schennis im St. Gallischen Seebezirk. Das Gotteshaus zeigte in seinem Innern Stilproben vom Romanischen, Gotischen und der deutschen Renaissance bis zum Barokko, Rokoko und Klassizismus und zwar in einer geradezu genialen Verbindung, so daß die Kirche trotz allem einen sehr harmonischen Eindruck übte. Es handelte sich darum, diese Kirche zu restaurieren und zu erweitern, ohne diese Wirkung zu schädigen. Das ist dem Architekten vollkommen gelungen, dazu wurde die verschüttete romanische Krypta ausgeschöpft und erneuert.

Dr. P. Albert Kuhn, O. S. B.

ADOLF GAUDY

Grundriß der Kirche in Bristen



ADOLF GAUDY (RORSCHACH) KATH. KIRCHE IN BRISTEN
Ansicht des Innern nach der rechten Seite. Grundriß S. 296. — Text S. 291

DAS BUCH

Eine zeitgemäße Betrachtung an Hand des Materials der Mannheimer Buchkunstausstellung [1]).

Von OSCAR GEHRIG

Der »Freie Bund der Einbürgerung der bildenden Kunst in Mannheim« veranstaltete im Spätherbst 1912 eine Buchkunstausstellung, die sich unter Berücksichtigung der vielen für ein Buch in Betracht kommenden Fragen an Schriftsteller, Verleger, Künstler, Buchdrucker, Buchbinder, Buchhändler und nicht zuletzt an Käufer und Leser wandte. Ein kurzgefaßter programmartiger Führer durch die Ausstellung erörterte eine Reihe trefflicher prinzipieller Gedanken ideeller und praktischer Natur, die den Anlaß zu den nachfolgenden Betrachtungen bildeten und auf die wir auch teilweise im einzelnen eingehen wollen.

»Als typisches Gesamtwerk der Graphik erscheint das Buch, das in sich die Quintessenz der graphischen Industrie verkörpert. Einband, Typographie und Druck arbeiten zusammen, um das Buch zu schaffen, das in sich sämtliche Techniken und Materialien des graphischen Gewerbes vereinigt« (Führer durch die Gewerbeausstellung Zürich 1912); als »wahrer Aufbewahrungsschrein menschlichen Wesens« aber stellt es eine Blüte des Kulturschaffens dar, die trotz vieler Mißtriebe oft schlimmster Sorte von ihrer Hoheit nichts einbüßen darf. Gute Bücher verdienen Schmuck und umgekehrt ist ein gutes Buch in irgend einer Weise geschmückt. »Je nach dem Charakter und dem Zweck seines Inhalts soll man es ernst oder heiter, sachlich oder zieratenreich, schlicht oder prunkvoll ausstatten.« Die »Gestaltung der Buchschönheit« darf nicht eine zum Schlusse noch unorganisch beigefügte Zutat sein, sondern sie muß in jedem Teile als immanenter Bestandteil des Buches klar sich ausdrücken; so schon bei der Auswahl des Papiers, der Druckschrift, die vor allem auch schön sein wird, wenn sie für den Text passend ist; ferner bei der Anordnung der Typen zum Satzbild. Initialen, Vignetten und Schlußstücke zieren das Satzbild, während die Illustrationen dem ganzen Buche gelten; das Glanzstück des Buches aber stellt dann das Titelblatt (eventuell Doppel-

[1]) Obwohl die Mannheimer Ausstellung schon längst wieder geschlossen ist, wollen wir hier noch auf sie zurückkommend allgemeine Buchfragen erörtern; das ist um so mehr angängig, als der größte Teil der besprochenen Materie heute in jeder guten Buchhandlung aufliegt.



A. GAUDY KIRCHE IN BRISTEN

Vgl. Abb. S. 291

museum in Leipzig, sowie aus dem Besitze des Mannheimer Altertumsvereines vertreten waren. Die Gegenwart hat sich um die Schaffung künstlerischer und sauberer gangbarer Druckschriften große Verdienste erworben; ihre ersten und vornehmsten Vertreter sind beispielsweise Joseph Sattler, Peter Behrens, Otto Eckmann, der leider zu früh Verstorbene († 1902), ferner Alexander Koch, F. H. Ehmke, E. R. Weiß; besonders verdient um die Herstellung neuer Typen haben sich die Schriftgießerei von Gebr. Klingspor und die Rudhardsche Gießerei, beide in Offenbach am Main gemacht. Der größte Raum der Ausstellung entfaltete auf sieben großen Schaukästen das Wesen des modernen deutschen Buches. Ein außerordentlich günstiges Bild entrollte sich dabei vor unseren Augen. Felix Poppenbergs Worte (vgl. »Buchkunst« Marquardt & Co., Berlin) passen gut hierher: »Was Morris (auch Crane) in England eingeleitet und mustergültig vorgebildet,

titelblatt) dar. »Es ist die eigentliche Aufforderung an den Leser, in das Buchinnere einzutreten und befleißigt sich daher einer besonders einladenden Form.« Den Schlußstein in der Gestaltung der Buchschönheit setzt man schließlich mit dem Bucheinband auf. »Dieser muß wie alles andre dem geistigen Inhalt angepaßt sein und kann durch seine innere sowie äußere Behandlung, durch feines Material, edle Farbe und kunstvollen Aufdruck zu einem echten kunstgewerblichen Meisterwerk erhoben werden.« Alle diese erwähnten Gesichtspunkte traten auf Grund des vorhandenen Ausstellungsmateriales klar zutage. Man ging hierbei zum Teil historisch, zum Teil rein praktisch vor. So war eine Übersicht über die Entwicklung von Geschmack und Technik seit Gutenberg (ca. 1450) bis auf die Tage der Jetztzeit, der ob ihres für uns so wichtigen kulturellen Interesses der größte Spielraum innerhalb des Ganzen eingeräumt war, nicht außer acht gelassen.

Das bezieht sich einmal auf den Buchdruck und die Buchillustration wie aber auch auf die Kunst des Bucheinbandes, deren frühere Epochen durch eine stattliche Reihe namhafter Beispiele aus der Universitätsbibliothek Heidelberg, dem deutschen Buchgewerbe-

das Buch als eine geschlossene, in all seinem Detail organisch erwachsene Einheit, als ein Stilwerk (wobei es gar nicht auf die spezielle Stilart ankommt) zu vollenden, das gilt heut überall und in Deutschland nicht zum wenigsten als Ziel ... In solchem Geist und solcher Auffassung begegnet sich alte und junge Buchkultur«. An guten Vorbildern fehlt es uns ja nicht; denn die Kunst, ein Buch als Ganzes einheitlich und vornehm durchzugestalten, ist niemals und nirgends höher gestanden, als bei uns in deutschen Landen zur Zeit der Erfindung der Buchdruckerkunst, im kunstgewerblich so bedeutenden fünfzehnten Jahrhundert, wo Gutenberg und seine Genossen, eng sich anschließend an die Tradition der gotischen Handschriften, geschnitten, gegossen, gesetzt und gedruckt haben, wenn wir Italiens vornehme Buchkunst auch keineswegs außer acht lassen wollen. Aber auch unser deutsches Cinquecento steht dem Quattrocento kaum nach, als die Meister der auflebenden Deutschrenaissance, Dürer, Cranach und Holbein, die Zeichnung und den auf deutschem Boden entstandenen Holzschnitt für den Schmuck der Bücher verwendeten. Doch »diese Drucke sollen nicht Muster zu einem

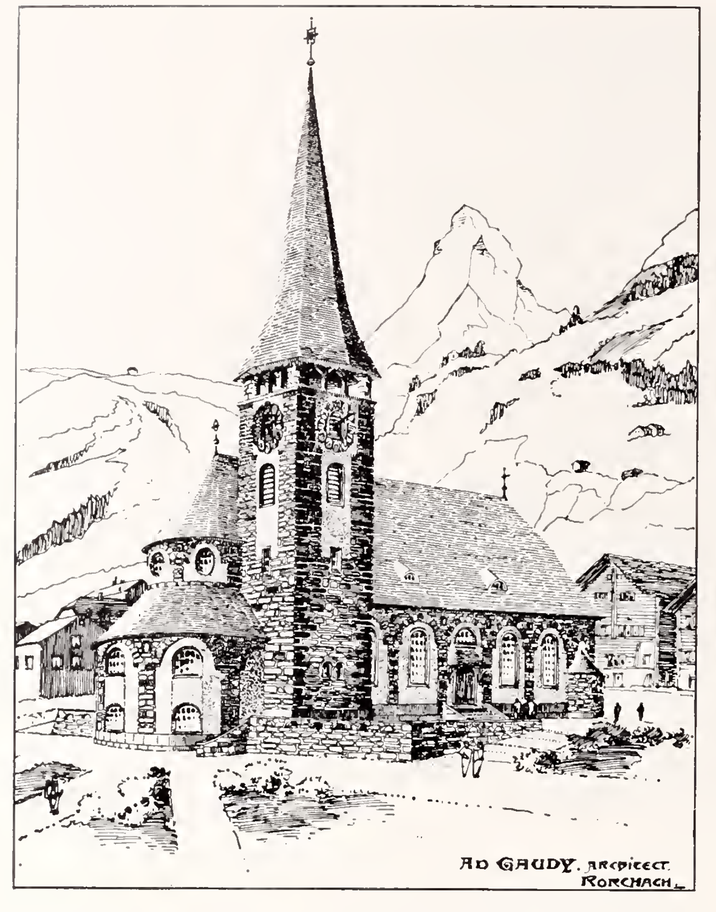


ADOLF GAUDY (RORSCHACH) KIRCHE IN BRISTEN

Text S. 291

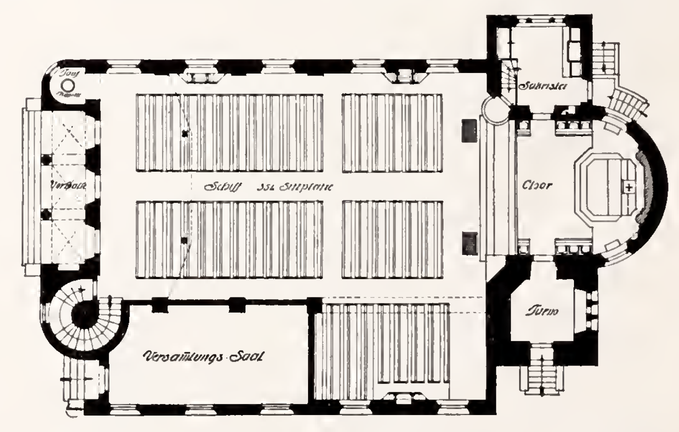
gedankenlosen äußerlichen Kopieren sein, nicht Modelle zu einem archaistischen Mummenschanz der Ornamente, wie es die Renaissancemöbel für die jetzt glücklich verflossene Cuivrepoli-Periode (und den Attrappenstil!!) waren; sie sollen vielmehr als ein Gesamtkunstwerk in der gelungenen Proportion aller ihrer Schmuckfaktoren eine Lehre ankünden, die Auffassung zeigen, aus der eine in allen Teilen harmonische Buchgestaltung hervorgeht« (Poppenberg). Wollte man in moderner Zeit Besserung gegen die mißverstandene und überladene Buchkunst schaffen, so hieß es zunächst, die Herstellung des Buches vereinfachen, überflüssige Vignetten, Randleisten usw. weglassen; an Stelle des imitierten verbrämten Lederbandes mußte ein solider leinener gewählt werden. Obenan: die Echtheit des Materials, in allen Punkten Qualität gelten lassen, wenn nötig durch Beschränkung. Wie einfachste Zweckerfüllung ohne jede Zutat oft künstlerisch hervorragende Resultate erzielt, ohne daß ängstliche Seelen vor Verteuerung der Bücher durch Hereinbeziehung der Kunst zurückzuschrecken brauchen, zeigt die Tatsache, daß es jetzt, wie ebenfalls Poppenberg sagt, »außerordentlich gelungene Bücher gibt, die ihre Schönheit nur im Papier, den Buchstaben, dem Satzbild suchen und auf die sekundäre Dekoration mit Leisten und Schmuckstücken verzichten: Buchkunst ohne Buchschmuck«.

Die Mannheimer Ausstellung mußte in ihrer übersichtlichen Anlage ohne jede drängende Fülle vorbildlich wirken für ähnliche programmatische Veranstaltungen an anderen Orten. Greifen wir unter den modernen deutschen Buchschöpfungen zunächst die Titelblätter und Satzbilder von Textseiten heraus; auf diesem Gebiete hat F. H. Ehmke, sicherlich mit andren wie Walter Tiemann, Melchior Lechter, Heinrich Vogeler, Karl Walker, Th. Th. Heine, E. R. Weiß, auch Cissarz u. a. das Bedeutendste geleistet. Eine Fülle wertvollen Materials hat heute schon die moderne Illustration hervorgebracht; wir kennen ja ihre Vorbilder aus dem 15., 16., 17. und 18. Jahrhundert, dann ihre englischen Lehrmeister Morris und Crane, wie überhaupt England für die künstlerische Kultur des Kontinents sehr viel bedeutet hat, in Kunstgewerbe und Architektur, man vergleiche dazu nur das Landhaus; der buchkünstlerische Einfluß des »mit allen Kulturen spielenden« Amerikaners Aubrey Beardsley, dessen künstlerische Basis wiederum

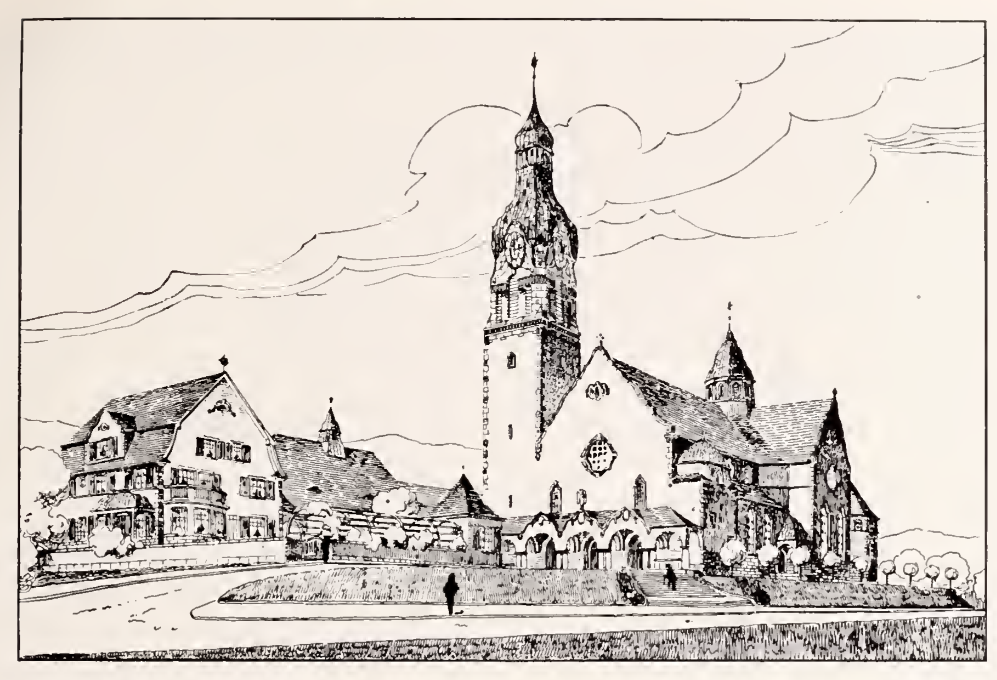


A. GAUDY ST. MAURITIUSKIRCHE IN ZERMATT
Text S. 292

auf England beruht, sei nicht vergessen. Eine der ersten durchschlagenden Wirkungen in der neuesten Buchillustration erzielte 1897 die »Rheinische Städtekultur« von Boos; hierbei muß als Buchkünstler wiederum Joseph Sattler genannt werden. Von den Meistern unserer Tage K. Walser, P. Scheurich, A. Kubin, Th. Th. Heine u. a. Berühmt ist Max Slevogts »Lederstrumpf«. Hier haben wir ein Beispiel, wie weit in Technik und Bildwirkung die anscheinend beschränkte Schwarzweißkunst gehen kann. Auch auf dem Gebiete der Bucheinbände ist man gegenüber der Zeit vor 20 und 30 Jahren — der schwer gepreßten, goldverbrämten, rot leuchtenden — einen großen Schritt vorwärts gekommen; das zeigen uns einmal die fabrikmäßig gefertigten Einbände verschiedener Verlagsfirmen (Leinen- und Pappbände), bei denen die leitende Künstlerhand sehr stark merkbar ist (vgl. Inselverlag, Diederichs, Piper, Delphin-Verlag u. a. m.). Ledereinbände nach Entwürfen von F. W. Kleukens, Eric Gill, E. R. Weiß, M. Behmer, L. Bernhard sind ebenso elegant wie hochkünstlerisch. Ein kostbares Material stellen die handgefertigten Einbände verschiedener erstklassiger Firmen wie Sonntag in Leipzig, die Leipziger Buchbinderei A.-G., die Werkstätten Bremer Binder, F. Gülser u. a. dar. Äußerst reizvoll sind auch die illustrierten Buchumschläge (Papier), auf die besonders bei uns in Deutschland viel künstlerisches Können angewandt wird, während die englischen Bücher meist gebunden sind, die französischen vielfach den bekannten gelben Umschlag haben. K. Walser, O. Starke, E. Preetorius, E. Kreidolf, L. Bernhard, W. Schulz, F. H. Ehmke, Br. Paul sind lauter Namen von bekanntem Klang; sie bürgen zugleich für eine reiche Mannigfaltigkeit auf diesem reizvollen, künstlerischen Betätigungsfeld des äußeren bildlichen Buchschmuckes, der zum Zwecke der Anlockung meist plakatartig gehalten ist. In ihrer Wirkung fein, oft diskret, oft aber auch kraftvoll sind die ornamentalen Buchumschläge, wie wir sie von der Hand Orliks, Tiemanns, Freyholds und der oben schon genannten Künstler sehen können. Das gleiche bezieht sich besonders auch auf die Titel und die Ausstattung von Zeitschriften, Notenheften, Broschüren und Prospekten, zum Teil Dinge, die uns täglich so und so oft in die Hände fallen und die durch ihre Aufmachung viele künstlerische Werte dem Publikum vermitteln können, vor allem einen guten Geschmack, den wiederzugewinnen eine der vornehmsten Aufgaben unserer Jahrzehnte ist.



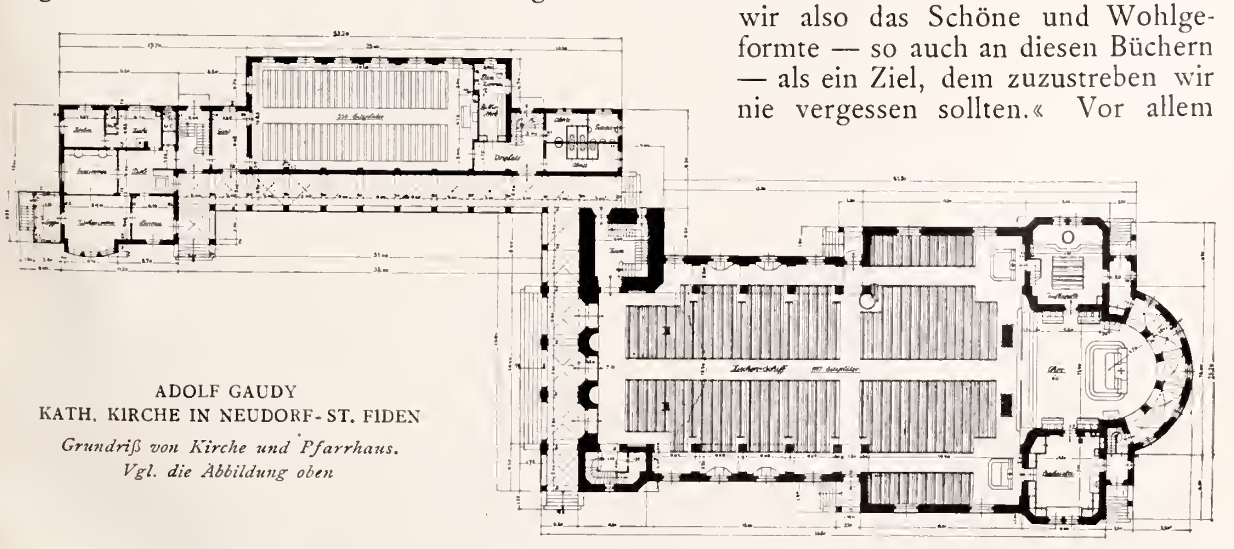
A. GAUDY KATH. KIRCHE IN RICHTERSWIL
Grundriß. — Text S. 291



ADOLF GAUDY KATH. KIRCHE IN NEUDORF-ST. FIDEN

Grundriß unten. — Text S. 296

Wie man durchgreifend selbst dem Schutzumschlag sein Interesse zuwenden kann und muß, wurde an einer Reihe von Beispielen in Mannheim gezeigt. Besonders reizvoll zur Einkleidung der Bücher sind die Buntpapiere; für das Innere des Einbandes als Vorsatzpapiere und für das Äußere als Überzugspapiere verwendet. Anführen möchte ich hierbei die Tunkpapiere der Wiener Werkstätten, gefertigt von C. Beitels. Wichtig bleiben zuletzt noch die technischen Instruktionen, die die nachahmenswerte Ausstellung bot, indem sie in einer besonderen Vitrine die Entstehung eines Bucheinbandes veranschaulichte; günstigerweise waren überall erläuternde Begleittexte, vielfach auch kurzgefaßte, historische Abrisse beigelegt. Am Schlusse des kurzen Führers durch die Veranstaltung wurde die Frage aufgeworfen, was eine solche Ausstellung dem Menschen gibt, selbst dem, der nicht in der Lage ist, Bücher zu lesen oder zu kaufen. Die Antwort lautete: »Jede hohe Kulturerscheinung ist für alle, die ihr durch irgend welche Umstände noch nicht verbunden sind, ein Ziel. Schöne Bücher sind zudem Sinnbilder für den Wert des Geistigen, für die Bedeutung der Gedankenarbeit. Was uns heute noch nicht zugänglich ist, wir können uns ihm nähern im Laufe des eigenen Lebens, im Leben unserer Kinder und Enkel. Genießen wir also das Schöne und Wohlgeformte — so auch an diesen Büchern — als ein Ziel, dem zuzustreben wir nie vergessen sollten.« Vor allem



ADOLF GAUDY
KATH. KIRCHE IN NEUDORF-ST. FIDEN

Grundriß von Kirche und Pfarrhaus. Vgl. die Abbildung oben



ADOLF GAUDY FRIEDHOFSKAPELLE IN RORSCHACH

Text S. 295

mag gelten, daß durch solch aufklärende Unternehmen Verkäufer gleichwie Käufer auf die Werte der Kultur und die Pflichten dieser gegenüber aufmerksam gemacht werden; dieses doppelseitige Erziehungswerk wird an Revuen sich orientiern können. Die Kunst muß immer mehr wieder ohne Aufdringlichkeit ins Leben übersickern, in das Wesen der Menschen übergehen; dann wird der schlichte Mann auch einmal von selbst den Kitsch zurückweisen und dem gewissenlosen Spekulanten dadurch ein Memento zum Halt zurufen oder zur Umkehr. Das sind Aufgaben, die nicht vom hohen Roß aus erledigt werden können, sondern nur mit einer natürlich-selbstverständlichen Art der Aufklärung. Reden wir weniger von Kunst, sondern mehr von Lebensform, Sinn für einfache Klarheit, Echtheit der Materialien usw., so lange, bis »Kunst« — gemeint ist angewandte Kunst als Kulturnotwendigkeit — nichts Außerordentliches, von außen her Zugefügtes im Leben der Menschen ist, sondern inneres Bedürfnis, das ein jeder zu befriedigen das Recht sich selbst nimmt. Die hohe Kunst kann deswegen immer noch ihr streng begrenztes Gebiet beibehalten, ja sie wird es dann noch um so eher tun können, je weniger aufdringlich innerhalb der Massen mit »Kunst«geschrei Larifari getrieben wird. Mit dem 19. Jahrhundert, das über lauter historischem Erforschen, Werten und Verwerten sich selbst fast ganz verloren hat, hörte der vorher teilweise doch so innige Zusammenhang zwischen Kunst, Kultur und Leben in vieler Hinsicht auf; wir im 20. Jahrhundert müssen jene Sünden noch stark büßen und die geschlagenen Breschen wieder vermauern, haben aber noch einen zweiten Feind vor uns dadurch, daß man in unserer Zeit mit ihrem gewaltigen technischen und industriellen Aufschwung wohl die Herstellung der Dinge für Gebrauch und Leben erleichtert und vervollkommnet hat, daß aber gerade dadurch so viel Massenware, die in ihrem Mißverständnis der jeweiligen Funktion und ihrer entsprechenden Formlösung allem Geschmacke hohnspricht, erzeugt wird; der kommerzielle Geist, der diese Ware unter das Volk absetzen muß, steht somit der organischen Entwicklung von Kunst und Handwerk hindernd im Wege, wenn auch gottlob schon große Ansätze zur Besserung vorhanden sind, wie wir dies allein schon für den buchgewerblichen Zweig der Kunst in diesen Zeilen feststellen konnten. Poppenberg soll recht behalten, wenn er sagt: »Die Kinderkrankheit des äußerlichen »Buchschmucks«, der Tapezierer-Kunststücke, des willkürlich wuchernden Vignettenunkrauts bei Vernachlässigung des Buchganzen scheint jetzt in der Hauptsache überwunden.... Wenn das Publikum jetzt will, dann hat es eine deutsche Buchkunst.« Welche Stellung diese innerhalb des internationalen buchkünst-



ADOLF GAUDY FRIEDHOFSKAPELLE IN RORSCHACH

Text S. 295

lerischen Lebens einnimmt, wird uns die im Mai eröffnete große Leipziger Ausstellung für Buchgewerbe hoffentlich zur Genüge dartun. Wenn die Zeichen nicht trügen, wird die deutsche Künstlerschaft auch hier wieder als epochemachende Kultivatorin erscheinen wie vor drei Jahren in Brüssel auf dem Gebiete der Wohnungskunst.

DER ROMANISCHE KREUZGANG DES STIFTES NEUMÜNSTER IN WÜRZBURG

Von GUSTAV LEVERING

(Mit 1 Abbildung, S. 318)

Die alte, an Kunstdenkmälern reiche Bischofsstadt Würzburg besitzt in ihren Mauern ein kostbares Kleinod romanischer Baukunst, den Kreuzgang des Stiftes Neumünster. Als ein typisches Werk dieses Stils hat er hohen künstlerischen und kunstgeschichtlichen Wert; zugleich aber ist er uns teuer als eine weihevolle Erinnerungsstätte an einen der edelsten deutschen Dichter, den Minnesänger Walter von der Vogelweide. Der Kreuzgang ist leider nur unvollständig erhalten geblieben, nur ein Flügel des einst ziemlich umfangreichen Bauwerks ist auf unsere Zeit gekommen; aus diesen Überresten aber läßt sich seine einstige Schönheit noch deutlich erkennen.

Das Kollegiatstift Neumünster, von Bischof Heinrich I. von Würzburg um die Wende des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung gegründet, war von Anbeginn eine Stätte der Wissenschaft und der Künste; besonders die Baukunst erfreute sich hier schon früh einer eifrigen und verständnisvollen Pflege. In der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts wurden an den Baulichkeiten des Stifts eingreifende Veränderungen und Erweiterungen vorgenommen. Aus dieser Zeit stammt der romanische Kreuzgang. Auf der Nordseite der Stiftskirche gelegen, umschloß er mit seinen vier Flügeln einen quadratischen Hof, um den sich in malerischem Wechsel die Wohn- und Wirtschaftsgebäude gruppierten. An der Westseite lag der Kapitelsaal, an der Ostseite die Sakristei, Bibliothek und die Schule, an der Nordseite das Refektorium. Diese Bauten sind heute teils ganz verschwunden, teils haben



ADOLF GAUDY KATH. KIRCHE IN GERLISWIL

Text S. 290

sie, stark verändert, andere Verwendung gefunden; das im Norden des Kreuzgangs gelegene Gebäude ging nach der Säkularisation des Stiftes in Privathände über und wurde zu Magazinszwecken umgebaut. Man hatte schon vor längerer Zeit an den Mauern dieses Baus, an Stellen, wo der Verputz abgefallen war, eigentümliche Bogen bemerkt; im Jahre 1883 veranlaßten einige Kunstfreunde den Besitzer, Herrn Rosenthal, hier Nachforschungen anstellen zu lassen. Zu ihrer freudigen Überraschung trat, nachdem die Tünche herabgeschlagen war, der längst zerstört geglaubte Nordflügel des Kreuzganges zwar vermauert aber gerade deshalb wohl erhalten zutage. Der kostbare Fund wurde vom Besitzer in liberaler Weise dem im Entstehen begriffenen Fränkischen Museum als Leihgabe überlassen und in den sogenannten Katzenwickerhof, eine uralte Kaiserpfalz, übergeführt. Im Jahre 1908 verkaufte Herr Rosenthal den Kreuzgang an die Direktion der Kgl. Preußischen Museen für die Summe von 75000 Mark. Darüber erhob sich in Bayern ein Sturm der Entrüstung und eine heftige Preßfehde, was zur Folge hatte, daß die Überführung nach Berlin unterblieb. Nach langen Verhandlungen und unter bedeutenden pekuniären Opfern gelang es vor kurzem, den Kreuzgang zurückzuerwerben. Er ist heute bayerischer Staatsbesitz. Die Regierung hat verfügt, daß er in Würzburg zu verbleiben hat. Durch Verordnung der Stadtverwaltung wurde er der Obhut des Fränkischen Luitpoldmuseums übergeben, wo er in dem stimmungsvollen Garten im Schatten alter Bäume eine seines künstlerischen und ethischen Wertes würdige Heimstätte gefunden hat.

Der noch erhaltene Teil des Kreuzgangs ruht auf einem aus Feldsteinen aufgemauerten Sockel und ist von Kreuzgewölben überdeckt; er öffnet sich gegen den Garten in 16 Arkaden, die abwechslungsweise von Pfeilern und Säulen gebildet werden; die Pfeiler sind außerordentlich einfach gegliedert; sie ruhen auf attischen Basen und haben einfache Kapitelle; die Schäfte sind völlig glatt gehalten. Dagegen sind die Säulen um so reicher gestaltet. Keine der Säulen ist der anderen völlig gleich; obwohl auch sie auf attischen Basen mit den charakteristischen Eckblättern ruhen, sind doch auch hier fein unterscheidende Nuancen angebracht. Die Kapitelle, durchweg feingeformte Würfelkapitelle, sind in der Ornamentik, die Linien- oder Pflanzenmotive zeigt, durchaus verschieden. Tierfiguren und Fratzen fehlen vollständig. Am abwechslungsreichsten sind die Säulenschäfte gestaltet; sie bilden entweder einfache Rundsäulen oder solche mit polygonalem Querschnitt; andere sind schraubenartig gedreht; wieder andere zeigen gerade oder gewundene Kannelierung. Eine besonders reizvolle Wirkung wurde dadurch erzielt, daß die Säulen wesentlich kürzer gehalten sind als die Pfeiler. Um die gleiche Höhe mit der Deckplatte der Pfeiler zu erreichen, und dadurch das ebene Aufsitzen der Rundbogen zu ermöglichen, mußten auf die Säulenkapitelle ungewöhnlich hohe Kämpfer

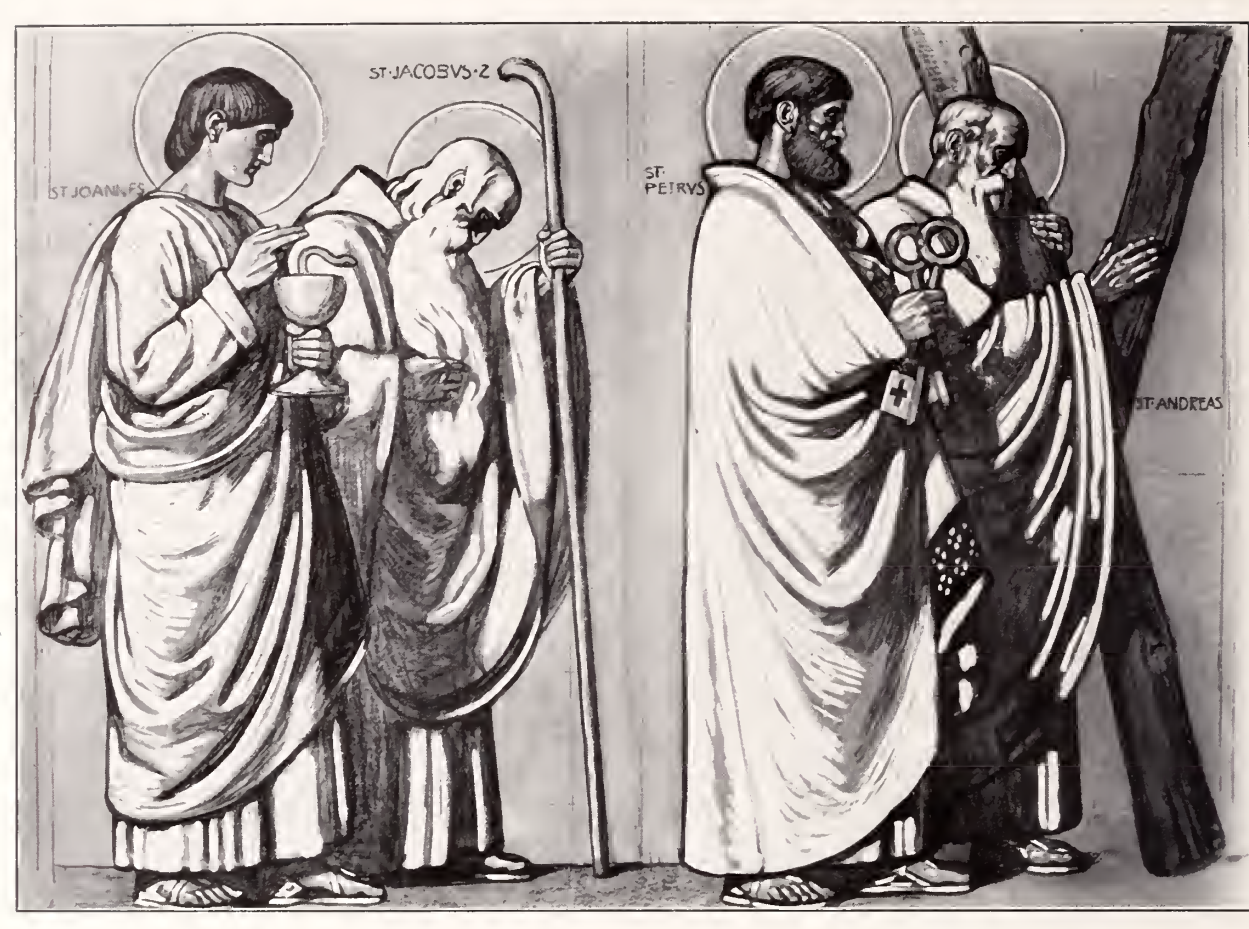


FRITZ KUNZ — DER QUELL

Apsisgemälde der kath. Kirche in Romanshorn. Karton. — Text S. 295

aufgesetzt werden, die in abwechslungsreichen, weitausladenden Kurvenlinien emporsteigen. Wenn man bedenkt, daß auch die nicht mehr vorhandenen Teile des Kreuzgangs ebenso reich gestaltet waren, so muß man staunen, über welchen Reichtum an Formen der romanische Stil verfügte. Die ganze Anlage macht einen leichten und graziösen Eindruck; sie zeigt die romanische Baukunst auf der Höhe der Entwicklung, enthält aber noch keines der charakteristischen Merkmale des Übergangstils.

Besitzt der Kreuzgang als baugeschichtliches Dokument hohen Kunstwert, so wird er uns als die Grabstätte des größten deutschen Lyrikers des Mittelalters noch wertvoller. Schon längst hatte die Tradition behauptet, daß Walter von der Vogelweide hier bestattet worden sei. Die Forschung hat diese Tradition bestätigt. Aus den scharfsinnigen Untersuchungen des Geheimrats von Grauert geht mit Sicherheit hervor, daß der Dichter in dem Stifte Neumünster wirklich lebte und dort starb. Wahrscheinlich ist ihm hier von dem Hohenstaufenkaiser Friedrich II., dessen unerschrockener Parteigänger er war, eine Freistätte für seine letzten Lebensjahre verschafft worden. Ob Walter, wie vielfach behauptet wird, einen Jahrtag gestiftet und angeordnet hat, daß aus dieser Stiftung die Vögel auf seinem Grabe gefüttert werden sollen, ist nicht nachweisbar und daher vorläufig in das Gebiet der Sage zu verweisen. Nach der Würzburger Liederhandschrift muß das Grab noch im 14. Jahrhundert erhalten gewesen sein. Das Epitaph für den Dichter hat der Geschichtschreiber Joh. Friedr. Schannat noch 1726 an einem der Pfeiler des Kreuzganges eingemeißelt gesehen. An den noch vorhandenen Pfeilern befindet sich keine Inschrift. Das Epitaph dürfte sich in der Westarkade vor dem Kapitelsaal befunden haben. Indessen ist Walter von der Vogelweide wohl nicht im Kreuzgang selbst beigesetzt worden, da er als Laieninsasse des Stiftes hierzu nicht berechtigt war. Zweifellos hat er seine letzte Ruhestätte in dem von dem Kreuzgang umschlossenen »Lusamgärtchen« gefunden. Die Würzburger Liederhandschrift von 1350 sagt in der Einleitung zu den Liedern Walters von der Vogelweide ausdrücklich: »Herr Walther von der vogelweide begraben zu Wirzeburg zu dem Nuwemunster



FRITZ KUNZ JOHANNES, JAKOBUS, PETRUS, ANDREAS

Apsisgemälde der kath. Kirche in Romanshorn. — Text S. 295

in dem grasehove«, das heißt im Lusamgärtchen. Eine im Jahre 1883 vorgenommene Ausgrabung förderte in diesem Garten nur zerstreute Knochenreste zutage; der bei dieser Gelegenheit in dem Kreuzgang selbst unter der Schwelle der Eintrittspforte zum Neumünster ausgehobene, ungewöhnlich große Steinsarkophag kann daher nicht, wie behauptet wurde, der Sarg Walters gewesen sein, um so weniger, als er zwei Skelette enthielt. Man ist also auch heute noch über die genauere Lage seines Grabes im Ungewissen.

Noch ein anderer berühmter Dichter jener Zeit wurde hier, jedoch im Kreuzgang selbst, begraben, der Kanonikus Heinricus Poeta de Swevia, der Verfasser der »Tränen der Kirche«, des »Kurfürstenbuches« und vor allem des in Gelehrtenkreisen hochgeschätzten »Liber (Carmen) de statu Curie Romane«, in dem Heinrich der Poet die Zustände am Römischen Hof in lateinischen Versen schildert. Die Gelehrten haben lange Zeit darüber gestritten, ob diese Schrift eine ernst gemeinte Verherrlichung der päpstlichen Kurie ist oder eine Satire auf ihn. Geheimrat von Grauert spricht in seiner umfangreichen, hochinteressanten Schrift über dieses Gedicht (s. Abhandlungen der Kgl. Bayer. Akademie d. Wissensch. 1912) die Ansicht aus, daß die Wahrheit in der Mitte liege; das Gedicht ist trotz der Überschwenglichkeit vieler Verse eine wirkliche Apologie der römischen Kurie; namentlich die Stellen über Urban IV., der aber nicht mit Namen genannt ist, sind von aufrichtiger Bewunderung für diesen Papst erfüllt; daneben aber enthält das Poem zahlreiche scharf satirisch und ironisch gehaltene Stellen. Professor Grauert weist in seiner Schrift nach, daß Heinrich der Poet als Magister und wahrscheinlich auch als Scholastikus in dem Stift Neumünster lebte, um 1265 dort starb und »in ambitu ante capitulum sub lucerna«, also im Kreuzgang vor dem Kapitelsaal unter der Totenleuchte, bestattet wurde. Noch ein dritter, berühmter deutscher Dichter, Reinmar von Zweter, hat ungefähr um dieselbe Zeit in dem Stift Neumünster gelebt; er scheint aber noch vor seinem Tode das Stift verlassen zu haben, denn sein Grab ist in Eßfeld in Unterfranken nachweisbar.

Der Würzburger Kreuzgang hat in mannig-



FRITZ KUNZ THADDÄUS, PAULUS, SIMON, MATTHÄUS

Apsisgemälde der kath. Kirche in Romanshorn. — Text S. 295

facher kunst- und kulturgeschichtlicher Hinsicht, besonders für Bayern, unschätzbare Bedeutung; es ist daher dankbar zu begrüßen, daß er, nachdem sein Besitz längere Zeit ernstlich gefährdet war, nun dauernd seiner Heimat gesichert wurde.

AUS HEILSBRONN IN FRANKEN

(Vgl. Abb. S. 319 und 320)

In dem an alten Kunstschätzen so überaus reichen, unweit Ansbach — an der Bahnlinie Ansbach—Nürnberg — gelegenen Städtchen Heilsbronn mit seinem einst berühmten Kloster wurde den 1. November 1911, am Namenstage des nun verstorbenen Prinzregenten Luitpold, dessen Denkmal feierlich eingeweiht, dem kürzlich, am 29. Oktober 1913, ein weiteres für Kaiser Wilhelm I. folgte. Ersteres errichtete man neben dem alten Katharinenturm, letzteres auf dem Marktplatze in der Nähe des Münsters, wo die ältesten Hohenzollern, Burggrafen von Nürnberg und Markgrafen von Ansbach ihre letzte Ruhestätte fanden.

Ein hochherziger Stifter, dessen Ahnen u. a. der um die Mitte des 18. Jahrhunderts berühmte Prof. Dr. Höcker an der damaligen Fürstenschule zu Heilsbronn, daselbst begraben liegen, hat genannte Denkmäler aus Pietät gestiftet. Der Schöpfer beider Monumente war der Architekt Hugo Steffen in München, während der Bildhauer Alois Mayer, München, den figürlichen Schmuck schuf.

Bekanntlich muß in solchen kleinen alten Städten mit ihren anmutigen Baudenkmälern bei Errichtung neuer Monumente in der Wahl des Platzes, ihrer Größenverhältnisse und Formengebung sehr überlegend vorgegangen werden, um jedem Mißton, der die traute Harmonie leicht stören könnte, vorzubeugen. Zur näheren Verständigung ist es daher angebracht, die Lage Heilsbronns mit seinen historischen Baudenkmälern, zu denen sich die neuen zugesellten, näher zu beleuchten.

Das an Erinnerungen so reiche, schöne Städtchen liegt in einer Talsenkung, umgeben von reichem Waldbestande, weshalb auch vorerst von dem etwas entfernten Bahnhofe aus nichts weiter zu sehen ist, als die über alles hinwegragende Spitze des Katharinenturmes. Es ist ein von Fremden wenig aufgesuchtes und doch so liebreizendes Erdenfleckchen, träumend von vergangenen Tagen, wo noch das mächtige Kloster eine Rolle spielte.

Wie die meisten derartigen Städte, besteht auch Heilsbronn aus einer Hauptstraße, an die sich kleine Seitengäßchen und Plätze anschließen. Vom Bahnhofe aus führt eine kurze Landstraße hinaus zum Ort, an einem schönen Eingangstor vorbei, nach dem tief unten gelegenen Marktplatz, um den sich noch kleine einfache, aber liebliche Häuschen gruppieren. Hier wurde das Kaiserdenkmal errichtet. Im Hintergrunde links des Platzes ist die seit alter Zeit im Betriebe stehende kleine Klosterwirtschaft — ein Fachwerkbau — ersichtlich, hinter welcher sich die umfangreiche Münsterkirche und die



F. KUNZ JAKOBUS UND THOMAS
Apsis der kath. Kirche in Romanshorn. — Text S. 295

übrigen, meist noch bestehenden Klostergebäulichkeiten ausbreiten. Rechts von der Straße, auf einem jetzigen Gutshofe, liegt das sogenannte »interessante Haus«, bestehend aus der ehemaligen alten romanischen Spitalkirche mit noch reicher Außenarchitektur, auf welche, nach Entfernung des Dachstuhles, ein großes schönes Fachwerksgebäude Ende des 17. Jahrhundert errichtet wurde. In dem reichgewölbten Chörlein dieser einstigen Kirche befindet sich seit mehr denn 150 Jahren eine Schmiede.

Vom Marktplatze führt die Hauptstraße hinauf zu dem erwähnten Katharinenturm. Hier stand einstens die Katharinenkirche, von welcher, nach dem im 18. Jahrhundert erfolgten Abbruch des Schiffes, nur noch der mächtige mittelalterliche Turmbau mit steilem Dache und schönem, barockem Glockentürmchen übriggeblieben ist. Der am Turme liegende kleine Garten, umgeben von einer stimmungsvollen Mauer, war einstens Friedhof. Jetzt erhebt sich an der nach der Straße zu gelegenen Ecke das neue Prinzregenten-Denkmal.

Dieser Katharinenturm, in seiner markanten Erscheinung, bildet gewissermaßen das Wahrzeichen der Stadt, wobei an die Klosterzeit noch eine Stiftung des täglichen Mittagläutens erinnert. Die sehr alte Glocke droben trägt die Inschrift:

»So oft ich meinen Ton laß in die Lüfte schallen,
So vieler Segen soll auf dich, mein liebes Heilsbronn fallen.«

Die für das Städtchen verhältnismäßig große Münsterkirche, deren Hauptschiff aus der romanischen Zeit stammt, ist in Basilikenform angelegt. An ersteres schließt sich das Querschiff mit gotischem Chor und weiterhin die Ritter- und Heideckerkapelle an. Die großen Kreuzgänge und die Bibliotheksgebäude sind abgebrochen, dahingegen blieben Refektorium und Wohnhaus der Äbte mit noch prächtigen kunstgewerblichen Schätzen erhalten. Letzteres Gebäude ist infolge seiner reichen inneren Dekorationen zu einem Museum hergestellt. Von den zahlreichen Kunstschätzen im Münster sei nur das prächtige Sakramentshäuschen von Adam Kraft und ein künstlerisch bedeutendes Kruzifix von Veit Stoß hervorgehoben.

Ein kurzer Blick auf die Geschichte des einst berühmten Klosters Heilsbronn soll hier folgen. Unter einem alten Wandgemälde im Münster, die Gründung des Klosters Heilsbronn darstellend, befinden sich zwei Tafeln, die in deutscher Übersetzung folgendes besagen:

»Im Jahre 1132 nach Christi Geburt wurde diese Stätte gegründet, welche Heilsbronn genannt wird, zu Ehren der Jungfrau Maria und des heiligen Jacobus des Älteren, des Zebedäus. Verzeihe o Gott, und gib all denen, die hier begraben, die ewige Ruhe.«

Die andere Tafel enthält folgende Inschrift:

»Dankend verehrt dieser Tempel Otto und den Grafen Rapoto; Ihn hat ein Bischof gegründet, ein Graf ihn mit Gütern beschenket. Der war von Abenberg Graf und jener war Bischof von Bamberg.«

Die Hohenzollerschen Burggrafen waren Jahrhunderte hindurch Schirmvögte und Gönner des Klosters, sie hielten sich mit Vorliebe dort auf, weshalb sie sich daselbst begraben ließen. Selbst als im Jahre 1415 die Nürnberger Burggrafen Kurfürsten von Brandenburg wurden, behielten sie ihre Grabstätte in dem fränkischen Kloster Heilsbronn bei. Hier wurde u. a. der erste brandenburgische Kurfürst Friedrich I., gestorben 1440, mit seiner Gemahlin Else von Bayern, gestorben 1442, bestattet. Der letzte der in Heilsbronn zur ewigen Ruhe bestatteten Hohenzollern ist Markgraf Joachim Ernst von Brandenburg-Ansbach, gestorben 1625. Seit dem Dreißigjährigen Kriege fanden weitere Beisetzungen nicht mehr statt. Zur Erhaltung der zahlreichen, künstlerisch wertvollen Hohenzollerndenkmäler im Münster hat König Friedrich Wilhelm IV. eine ansehnliche Stiftung eingesetzt, aus deren Zinsen auch manches Gute für den Ort geschehen ist.

Kaiser Wilhelm I., sein Sohn Kaiser Friedrich, der jetzige Kaiser, sowie Kronprinz Friedrich waren an der Ruhestätte ihrer Ahnen und vor allem Kaiser Friedrich verweilte als Kronprinz mit Vorliebe an dieser historischen Stätte, weshalb dem Kaiser Wilhelm I., angesichts des Münsters, worin seine Ahnen liegen, auf dem Marktplatze das Denkmal errichtet wurde, welches zugleich als Kriegerdenkmal gedacht ist.

Schon König Friedrich III. von Preußen wollte das Münster mit den Grabstätten und zahlreichen Hohenzollerndenkmälern durch den Architekten Schinkel restaurieren lassen, aber erst König Friedrich IV. trat der Sache ernstlich näher und es kam eine Verständigung zwischen König Ludwig I. von Bayern und dem König von Preußen zustande, weshalb Anfang der 50er Jahre Ludwig I. durch Architekt Gärtner den Dom selbst auf seine Kosten wieder herstellen ließ.

Das Kaiserdenkmal besteht aus einem 8 m hohen Obelisken aus Muschelkalkstein, dessen Stirnseite ein in Erz gegossenes Porträt-Relief Kaiser Wilhelms I., als römischer Imperator mit Lorbeerkranz, schmückt (Abb. S. 319). Auf vier steinernen Kanonenkugeln ruht der zierliche Ornamentik tragende Obelisk, den unterhalb des Kaiserporträts steinerne Festons von diskret blau durchzogenen Kornblumen schmücken. Den Hinweis auf Kaiser Wilhelms I. Lieblingsblume erbringt auch das große Büschel von Kornblumen, das an der Rückseite angebracht ist. Als Bekrönung des Obelisken erscheint ein Blumenkorb mit Kornblumen, arrangiert in Form einer Krone.

Die Häuser des Marktplatzes, sowie das sehr weit ausgedehnte Münster sind samt dem kleinen Brunnen niedrig gehalten; Stellung und Größe des Denkmals wurde zur Umgebung, nach allen Richtungen hin in Einklang gebracht.

Das Regentendenkmal am Katharinenturm (Abb. S. 320), dem Andenken des verstorbenen Prinzregenten Luitpold gewidmet, ist gleichfalls den örtlichen Verhältnissen mit möglichster Schonung und Erhaltung der trefflichen alten Gartenmauer nebst Eisengitter aus dem Ende des 18. Jahrhunderts angepaßt und man erkennt die Absicht des Architekten, das Denkmal mit der alten Gartenmauer zu verschmelzen

Auf einer zirka 7 m breiten Erhöhung, zu der fünf Stufen emporführen, erhebt sich, umgeben von einer halbkreisförmigen, 2 m hohen Mauer, ein mit ornamentalen Rosen und Inschrift geschmücktes Postament, worauf die 2,70 m hohe Statue des Regenten in großer Generalsuniform steht. Der Mauerunterbau ist von Öffnungen durchbrochen und durch steinerne Rosenkörbe und Ruhebänke belebt. Den Übergang zu der alten Gartenmauer vermitteln zu beiden Seiten niedere Postamente, auf denen je ein sitzender Löwe mit Wappenschild Wache hält. Die Figur und die Löwen sind Bronze, das übrige besteht aus Muschelkalk.

BERLINER SECESSIONEN 1914

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin Halensee)

Damit nichts verwechselt wird: Die »Berliner Secession« von 1898 sah vor einigen Jahren eine Gruppe abfliegen, die als »Neue Secession« weiterbesteht; Näheres unten. Später schieden noch einige aus; nach einer von uns im X. Jahrg. H. 1 erwähnten kleinen Ausstellung scheinen sie nicht weiter zusammengehalten zu haben. Dann kam der Austritt der meisten Altberühmten mit dem Hauptnamen M. Liebermann; sie veranstalteten im Stammgebäude eine »Herbstausstellung 1913« (siehe X. Jahrg. H. 5), brachten es samt Kunstfreunden auf 120 Mitglieder und haben sich jetzt als »Freie Secession« neu zusammengetan, mit einer Sommerausstellung am selben Ort, nur mit neuer Numerierung als — nicht 27., sondern — »Erste Ausstellung der freien Secession Berlin 1914«. Haupsächlich ihr gilt unser folgender Bericht. Bleibt noch die vereinsrechtlich »alte« Secession, die D'ringebliebenen, mit dem Hauptnamen L. Corinth; sie nennen sich nun »Secessionshaus« und bereiten ein eigenes Gebäude mit einer besonderen Ausstellung vor.

In der jetzigen, etwa 360 Stück fassenden, bis Ende September 1914 dauernden »Freien« tut man gut, sofort in den Saal VIII zu gehen. Dort ist ein Teil der Sammlung zu sehen, die ein verstorbener Mäcen der Secessionisten, Julius Stern, angelegt hatte — ersichtlich mit einem guten Unterschiedsgefühl für Vornehmeres. Darunter drei Bilder von M. Denis. Wer nicht zuviel Abneigung gegen »Süßes« und gegen unindividuelle Gesichter hat, wird zu diesen zarten Stimmungsphantasien wohl um so lieber zurückkehren, je mehr er in anderen Sälen von Andersartigem zu leiden bekommt. Er mag immerhin einen äußersten Gegensatz gegen »Naturalistisches«, ja selbst ein (vielleicht Cézannesches) D'rüberhin bedauern, wie es in Denis' »Friedhof« liegt. Weniger von solchen Extremen, vielmehr eine verhältnismäßig eingehende Durcharbeitung liegt im »Garten am Meer«. Das Eigenartigste aber an einem Klingen und Singen von Stimmungsphantasie bietet der »Ostersonntag«. Mehrere engelhafte Gestalten, von denen nur die vordersten einigermaßen bestimmter durchgezeichnet sind, gruppieren sich betend um eine



F. KUNZ PHILIPPUS UND BARTHOLOMÄUS
Apsis der kath. Kirche in Romanshorn. — Text S. 295

nicht näher bestimmbare Stelle einer duftigen Frühlingslandschaft.

In derselben Sammlung hängt neben einem »Freundinnen«-Porträt von E. Carrière mit dessen dämmerig matter Formen- und Farbensprache ein etwas ähnliches »Mädchen mit Blumen« von Dora Hitz. Dieselbe Künstlerin zeigt aber in einem anderen Saal ein Bild mit lebensgroßen Figuren »Emmaus«. Die zwei Jünger fordern gerade die (bartlose) Christusfigur zum Bleiben auf. Eine über das Ganze gelagerte violette Tonreihe lenkt die Aufmerksamkeit wenigstens nicht allzusehr von der motivischen Darstellung ab.

Von den übrigen Schätzen jener Sammlung treten wohl am günstigsten die landschaftlichen hervor, beispielsweise ein diesmal ohne Figuren kommender Gauguin und besonders ein Pissarro mit einem seiner Pariser Straßenbilder. Claude Monets sonnige Landschaften leisten auch mehr als ein Frauenporträt von Eduard Manet. Von Renoir findet sich hier ein kleiner typischer Akt, in einem anderen Saal aber ein »Spazierritt« aus der Hamburger Kunsthalle, Lichtwarks Lieblingsstück, wie erzählt wird — einheitlich malerisch im besten Sinn des Wortes, und zugleich mit einem für moderne Kunst nicht unbeträchtlichen seelischen Ausdruck im stolzen Gesichte der Reiterin und in dem fragenden ihres jungen Begleiters.

Je weiter es nun in die Gegenwart geht, desto mehr schwindet auch noch dieses Ausmaß an physiognomischer Sprache. Der Versuch, statt dessen die Figuren durch ihre mehr oder minder bewegten Stellungen sprechen zu lassen, ist als ein guter Wille anzuerkennen, auch



FRITZ KUNZ AUFERSTEHUNG

Apsisgemälde der kath. Kirche in Romanshorn. Karton. — Text S. 295

wenn daraus die bereits früher gekennzeichneten Hampelgestalten erwachsen. Das wird besonders vor einigen der noch übrigen Gemälde biblischen Inhaltes verständlich. Zwei uns schon bekannte Neueste, H. Heuser und G. Stüdemann, vertreten diese Spielart eines Expressionismus: jener durch eine »Kreuztragung«, dieser durch »Christus und die Blinden«, sowie durch »Christus am Ölberg«, eines der relativ inhaltsvollsten Bilder Berliner secessionistischer Religionsmalerei.

Auch zwei andere Neueste, die uns bereits als moderne Fortsetzer eines »niederländischen« Realismus geläufig sind, tragen zu dieser Malerei bei, und zwar sogar durch einen echten, kräftigen, wenngleich einer »idealistischen« Sehweise nicht leicht eingehenden Gesichtsausdruck: Kl. Richter mit einem »Verlorenen Sohn« (Luc. 15, 15—17) und M. Zeller mit dem Thema »Der reiche Mann und der arme Lazarus«, das auch H. Meid in seiner mehrmals gekennzeichneten Art wirbelnder Szenenlinien darstellt. Um endlich nicht nur die »Vereinfachung der Formen«, sondern auch die Blödigkeitsmienen einem biblischen Stoff aufzuzwängen, hat H. Keller — uns bislang noch nicht bekannt — eine »Anbetung der Könige« so gemalt, daß die einzelnen Figuren um so skizzenhafter und blöder aussehen, je bedeutungsvoller sie sein sollen.

In dieser Richtung wird der Beschauer ganz besonders mit den seit Gauguin beliebten wülstigen Mundformen gequält, in der Regel verbunden mit schreienden Farben. Voran steht hier K. Schmitt-Rottluff; sein Rotgelb schlägt auch dem Besucher der »Neuen Secession« in die Augen. Wichtiger jedoch als eine weitere Naturgeschichte der Lippengeschwülste, wie sie z. B. E. Heckel zeigt, und auch anderer Körpergeschwülste ist der Einblick in die Deutlichkeit, mit der die diesmalige Ausstellung das, was ganz wohl einen Sinn als Atelier-Spielereien haben mag, so hervorkehrt, daß man doch auf eine baldige Abkehr davon hoffen kann, so interessant da auch einzelnes sein mag.

Ein eigenes System angewandter Geometrie könnte sich beschäftigen mit den durcheinander geschobenen Dreiecken, Tetraedern usw., durch welche L. Feininger (als Zeichner wohlbekannt) irgend ein Straßenthema oder dergl. formt. Oder mit den markanten Flächensynthesen des — uns hier neuen — M. Kisling. Oder mit dem ziemlich abgebrauchten Typus der Rautenkleckse des — nicht mehr unbekannten — W. A. Rosam. Oder mit den Kinderspielfiguren auf Bildern von N. von Dardel, R. Seewald, O. von Waetjen und E. L. Kirchner, von welchen Namen uns nur der letztere bekannt ist. Oder mit dem Kreuz und Quer bei M. Oppenheimer. Oder mit der Gigantengigerlgeometrie bei J. Bató (»Kampf«).

Die Farbenexperimente sind nicht einmal so mannigfaltig wie die Formexperimente. Immerhin mag man sich interessieren für die von A. Macke oder für die Orangenflächen von E. Altmann (letzterer bekannt,



FRITZ KUNZ MARIÄ VERKÜNDIGUNG
Apsisgemälde der kath. Kirche in Romanshorn. Karton. — *Text S. 295*

ersterer wohl nicht); und an die Glutfarben M. Pechsteins kann man ebenso gewöhnt sein wie an die neuerdings beliebter werdende farbenarme Dumpfheit, mit der sich Otto Th. W. Stein in einem Bildnis neu einführt.

Ein eigener Saal, VII, häuft die grausam prädiluvianischen Steigerungen des Erzwingens von Formen und Farben; Beispiel neben vorerwähnten die Frauendarstellungen von O. Müller. Aber auch außerhalb dieser gedrängten Übersicht von ganzen und halben Neuigkeiten muß doch z. B. F. Hodlers »Der Schwur« fragen lassen, wer denn daran noch eine Freude haben kann. Und dann die Frauenakte von K. Hofer! Vom letzteren, auf den selbst sehr vorsichtig Urteilende nicht wenig geben, hieß es, daß eine neue vielversprechende Sammlung in Aussicht sei. Tatsächlich war eine (April 1914) im Salon Cassirer zu sehen. Wesentlich Neues bot sie nicht und verschiedene Lagerungen von Umrißlinien, mit fahlgrauer Farbe dazwischen, sind schwerlich eine kunstgeschichtliche Wendung; allein es war doch beachtenswert, daß verhältnismäßig noch die meiste Vernunft, Innigkeit und Bildkonzentration eine »Beweinung« (Christi) auszeichnete.

Suchen wir noch weiter nach den hier anscheinend als Erstlinge auftretenden Malern, so mag L. Meidner voranstehen; seine Bilder »Cholera« und Barrikade« erinnern wieder an den ersichtlich rasch wirkungsreich gewordenen Kl. Richter. Für eine »Thüringer Landschaft« verwendet B. Asendorpf etwas klobige, doch aus weitem Abstand leidlich zusammengehende Formen. Ein nicht übler Schwung liegt in einer »Landschaft« von Fr. Domscheit. Ein »Obstgarten« von K. Krebs mag erwähnt sein. An das, was einst ein Hasenclever malte, erinnert in modernen Formen »Der Gast« von Erik Richter. Fast neu sind A. Lachenmeyer, bisher als Zeichner bekannt, und A. Partikel, in dessen ländlichen Figuren einiges durch Duftigkeit oder sonstwie auffällt.

Von vielen Bekannten seien noch erwähnt: M. Beckmann mit einer gut anschaulichen Straßenszene; O. Gawell, der Maler der Anämischen mit einem Bilde »Die Trinker«; W. Klemm mit scharfgeformten Sportsszenen u. dergl. Sodann B. Berneis. Er konnte bereits als ein modernes Seitenstück zu Géricault als dem Maler der stürmenden Reiterleidenschaft gelten; und sollte der Schwung in dem Bilde J. D. J. Wentschers »Stute und Hengst« nicht von dorther beeinflußt sein? Berneis aber pflegt jetzt noch ein besonderes Thema: Figuren und Szenen in phantastischen sonnengoldigen Wolken u. dergl. So bringt er hier Gemälde »Liebe« und »Der Suchende«; so zeigte er (März 1914) bei Cassirer eine größere derartige Bilderreihe, zum Teil mit biblischen Themen wie »Verkündigung« (d. h. Gott und Adam) »Hiob« und — wohl das markanteste Stück — »Stürzender Engel«, samt Kompositionsstudien zu diesem, zu einer »Himmelfahrt« u. dergl. m.



FRITZ KUNZ — DIE HL. URSUS UND VIKTOR

Kartons zu Glasfenstern in der kath. Kirche zu Romanshorn. — Text S. 294



FRITZ KUNZ — DIE HL. VERENA UND IDDA

Kartons zu Glasfenstern in der kath. Kirche zu Romanshorn. — Text S. 294



FRITZ KUNZ — DIE HL. AGATHA UND AGNES

Kartons zu Glasfenstern in der kath. Kirche zu Romanshorn. — Text S. 294



FRITZ KUNZ HL. FAMILIE

Karton zu einem Chorfenster der kath. Kirche in Romanshorn. — Text S. 294



A. PAYER DER HL. KONRADUS

Text S. 294

Noch weiter zurück wird — »retrospektiv« — gegriffen durch Gemälde alter Lieblinge, wie sie nicht mehr aufgezählt zu werden brauchen. Diesmal kommt noch der Couture-Schüler Victor Müller (1829—1871) hinzu, mit einem »Weiblichen Akt«, dessen nähere Vergleichung mit modernen Akten schon durch den Gegensatz seines geschimmerten Bräunlich gegen die einheitlicheren und helleren aber auch leereren Farbenflächen von heute manches Lehrreiche bieten kann.

Ein eigener Raum ist H. Thoma gewidmet; und kurz vorher (März 1914) gab es von ihm eine größere Sammelausstellung bei Schulte. Sie brachte als bemerkenswert besonders religiöse Gemälde, meist aus neuerer Zeit (1906—1909). Einige davon, wie »Die heilige Familie« von 1908, »St. Margarete mit dem Drachen« und die ältere »Versuchung auf dem Berge« (1890) sind wohl nur von Spezialverehrern völlig ernst zu nehmen. Abgesehen davon, sah man einen »Christus und Petrus«, einen »Christus am Ölberg« und eine »Kreuzigung« (1909) mit einer interessanten Unsymmetrie der Figuren am Kreuzesfuß. Die Sammlung in der Secession geht von dem Dreiundfünfzigjährigen (1892) bis auf den Dreiundzwanzigjährigen zurück, der »Gewitterwolken« malte (1862). Dann zeigen sich Einflüsse von Leibl und von Corot; »Der Tod und das Mädchen« (1872) bringt Thomas wohl vorteilhafteste, die spezifisch poetische Seite; eine »Flucht nach Ägypten« (1873 oder 1874) rührt an Innigem; ebenso »Christus und die Samariterin« (1881). Hier aber tritt des Künstlers wohl schwächste Seite hervor, und ein »Kinderreigen« (1884) zeigt sie noch schärfer: die bis zur Lächerlichkeit biederen oder gleich ganz leeren Gesichter. Kommt man aus den anderen Ausstellungsräumen in diesen, so verblüfft zuerst der weite Abstand zwischen der unruhigen modernsecessionistischen und der ruhigen Thoma'schen Malweise. Bald aber kann man des Gemeinsamen habhaft sein: der Dienstbarkeit des Physiognomischen unter andersartigen Faktoren — nur daß diese letzteren bei Thoma meist eben so viel Poesie wie dort meist Poesielosigkeit haben.

Daß die jetzige Ausstellung im gemalten Bildnis wenig leistet, etwa ein hübsches Mädchengesicht von W. Bondy, einen L. v. Kalckreuth und einen fast schon retrospektiv wirkenden K. v. Kardorff ausgenommen, würde kaum zu erwähnen sein, brächte nicht die Plastik Gewichtigeres. Sie verträgt ja nicht soviel Willkür wie die Malerei. Mancherlei ergeht allerdings auch über sie. So scheint jetzt ein eigener Sport mit langen Hälsen los zu sein, zumal den dünnen, mit denen W. Lehmbruck seine Frauenkörper noch mehr in die Höhe zieht, als sie ohnehin schon gezogen sind; und andererseits verdickt die vorerwähnte Wulstmanier auch die plastischen Hälse wie bei E. Kißling und — mit ebensolchen Lippen — bei M. Steger (beide anscheinend neu). Versuche zu physiognomischem Ausdruck werden leicht komisch, z. B. bei den Süßgesichtern von E. de Fiori, bieten dagegen bei W. Wolff und J. Zadkin (beide wohl auch neu) Ernsteres. Daran mögen die gut durchgearbeiteten Bildnisse von C. Ebbinghaus, G. Kolbe, A. Kraus angereiht werden.

Ein kleines Marmorwerk »Der Redner« von G. Minne ist ein Muster von eindringlicher Darstellung. Rodin und Barlach (»Die Verlassenen« u. a.) fehlen nicht. Als »Der tote Christus« ist eine Figur von W. Gerstel bezeichnet, die wenigstens in ihrer jetzigen ungünstigen Aufstellung und (Gips-) Ausführung über die naturalistische Abbildung eines Ertrunkenen kaum hinauskommt; die beabsichtigte Ausführung in Holz und eine sonstige bessere Behandlung können aber das Werk ganz wohl heben. — Was mit einem eigenartigen Stoff und Verfahren zu erreichen ist, zeigt eine Schmiedung in Eisen: »Zwei Esel« von dem uns wohl neuen J. Vonka.

Die Kunst des Eindrucks einer großen plastischen Geschlossenheit ist keineswegs geschwunden. Die zwei sitzenden weiblichen Akte (»Gruppe«) von R. Engelmann, aus dem Stein herausgearbeitet und folglich ohne plastische Rückseite, sind zwar nicht viel mehr als ein dreidimensionaler Bilderbogen; allein sie haben etwas von der Ruhe, die leicht zu jenem Eindruck führt. Ein schwieriges, für den Plastiker geradezu gefährliches Thema hat sich Johannes Walter gestellt (der kein Anfänger mehr sein dürfte, obwohl wir uns seiner nicht von früher her besinnen). Er stellt unter dem Titel »Freundschaft« zwei allerdings physiognomisch kaum anziehungskräftige weibliche Aktfiguren, eine sitzende und eine stehende, nebeneinander, die sich mit den Armen und Händen fassen. Dadurch entsteht von allen Seiten der Anblick einer Durchlöcherung der Gesamtgruppe, ein Hindurchfallen des Blickes. Hat man sich aber einmal in das Ganze hineingeschaut, so findet man ringsum für jede Blickrichtung eine ungefähr gleichmäßige gut plastische Geschlossenheit. Und dann betrachte man die

›Gewandfigur‹ von M. Klinger, das heißt eine Frauengestalt mit einem mantelartigen Überwurf aus farbigem Marmor! Nirgends ein ›Loch‹; trotzdem führt der Anblick in der Silhouette kaum über ein fast nur wie zufällig abgegrenztes Stück Materie hinaus, und die vielen, von den farbigen Streifen des Marmors größtenteils gekreuzten Gewandfalten bringen eine Unruhe hinein, die für eine Radierung trefflich sein würde, ein Bildwerk als solches aber verderbt.

Nun bleibt noch ein Gang in die ›Neue Secession‹ mit ihrer jetzigen sechsten Ausstellung übrig. Sie hat einen verschollenen einsamen Sonderling erweckt: Karl Junker (1858—1912). Privatsammler hatten sich für das aus Gemälden samt Aquarellen, Entwürfen und Skizzen sowie aus Schnitzereien bestehende Lebenswerk des sonst ganz Erfolglosen eingesetzt. Er besaß Einbildungskraft und eine eigene Sprache, aber mit primitivem Stammeln. Wer sich ausphantasieren kann, wie das flimmernde Punktieren Segantinis, doch ohne dessen Leuchtkraft, mit irgend einer fernen bäuerlichen Kunst, etwa in einer verlorenen Balkangegend, zusammengehen mag, der errät vielleicht die Darstellungsweise dieses Primitiven. Gesten, etwa in Hakenkreuzform, geben z. B. einer ›Kreuzabnahme‹ oder einer ›Madonna‹ eine Form, wie man sie hinter Glas und Rahmen in einer Stube ländlicher Frommen erwarten möchte. In drei Spitzovalen sind die Personen der ›Dreieinigkeit‹ gemalt. Vor zwei großen säulenförmigen Steinen und der Mondsichel mit dem Erdenlicht liegt ein kindlicher ›Engel‹. Dazu dann Entwürfe zur Offenbarung Johannis, die noch am ehesten eine weitere Verbreitung lohnen würden; Mythologisches; Bildnisse usw. Man kann sich allmählich in diese Sondersprache hineinleben, aber doch mehr mit Wehmut als mit positiveren Gefühlen.



ALOIS PAYER (EINSIEDELN) DIE HL. JOHANNES BAPT. UND GALLUS

Text S. 294

Was endlich die ›Neue Secession‹ an Neuestem bringt, großenteils aus Paris, braucht um so weniger aufzuhalten, als es im ganzen doch nur die Flexionen der alten Secession weiter abwandelt. Auch hier eine religiöse ›Komposition‹ mit einem geometrischen Hampelschema, von E. O. Kinzinger; man erkennt ungefähr, daß es eine ›Auferstehung‹ sein soll. Mehrere Maler von drüben finden sich auch hier: Der neue Flächensynthetiker M. Kisling, der ältere C. Klein, ebenso W. Jäckel, H. Richter-Berlin mit seinen konzentrisch-ovalen und verwandten Formen, G. Tappert mit seinen, in farbloser Wiedergabe wohl hübscheren Tanzweiblichkeiten — und noch manches Leidliche und Unleidliche. Ob zum letzteren oder zum ersteren die Malereien von Marie Laurencin gehören, die — uns neu — hüben wie drüben möglichst unverständliche Themen mit etlichen geraden Umrißlinien von Figuren zu markieren sucht, mögen Interessiertere entscheiden.

In derselben Ausstellung und reichlicher bei Cassirer (April 1914) setzt M. Melzer seine Technik der Linoleumschnitte fort, deren Flächenelemente sich von dicken farbigen Rändern in eine fast leere Mitte hin verlieren.



DER ROMANISCHE KREUZGANG DES STIFTES NEUMÜNSTER IN WÜRZBURG
Originalaufnahme von Gustav Levering. — Text S. 303

Neben typischen modernen Weiblichkeitsformen (»Denkmäler an die Frau« u. dergl.) stehen hier auch einige Madonnen, die wenigstens die Aussicht darbieten, daß der neue technische Griff mit seiner Elastizität und mit seinen weichen, matten Dunkelfarben nicht wieder in einer bloßen Formspielerei stecken bleibe.

DER NEUE KREUZWEG IN DER MÜNCHENER ST. PAULSKIRCHE

Das Innere des herrlichen Hauberrisserschen Kirchengebäudes an der Münchener Theresienwiese zeigt sich jetzt im Schmucke des endlich vollendeten hl. Kreuzweges. Er ist eine Schöpfung von Georg Busch, welcher das Werk in mehrjähriger Arbeit — je nachdem sich Stifter für die einzelnen Stationen fanden — ausgeführt hat. Die Farbenwirkung der Architektur ist auf die zwei Töne des Grau der Bauteile und des Weiß der Putzflächen gestellt; Belebung brachten bisher die Altäre und die Fenster. Die glühende Farbenpracht der letzteren wirkte gleichwohl mit der Architektur nicht ganz zwanglos zusammen; es fehlte ein vermittelndes Element zwischen ihnen und den für sich allein betrachtet in Linienführung und Gruppierung sehr schönen Säulen, Pfeilern und Wänden. Durch die Buschschen Kreuzwegstationen wird diese Vermittlung nunmehr in glücklicher Weise hergestellt. Ihr volles, starkes Kolorit, in welchem charaktervolle Töne sich zu reichen Harmonien verbinden, ihr satter und doch zurückhaltender Goldglanz verpflanzt gewissermaßen den Farbenzauber der Fenster auf die Wände, arbeitet die dort gegebenen Themen aus, und führt gleichzeitig jene koloristischen Gedanken einheitlich durch den ganzen Kirchenraum weiter, welche in den Altären ausgesprochen sind. Sie tun dies auch, und zwar mit starker Wirkung an etlichen Stellen, wo der Einfluß der Fenster fehlt, und wo sie in nur zerstreut beleuchtete Partien um so volleres Leben bringen.

Tritt man den einzelnen Werken näher, um sich mit den Grundsätzen ihrer Komposition bekannt zu machen, so gewahrt man, daß zwei Elemente überall vereinigt sind, das figürliche und das ornamentale. Das letztere gibt den Hintergrund und Rahmen für die szenischen Darstellungen ab. Oberhalb dieser sieht man jedesmal außen einen breiten Baldachin, welcher das ganze Bild überspannt, und innen einen kleineren für die Mitte, beide vergoldet. Ihre Formen entsprechen jenen der Gotik des 15. Jahrhunderts; die ornamentalen Motive des stilisierten Laubwerkes wechseln mehrfach. Die Entwürfe zu diesen Baldachinen sind vom Erbauer der Kirche, Professor von Hauberrisser. Die figürlichen Reliefs stehen sodann auf Konsolen, welche mit einer flachen, steilen Schmiege sich gegen die Wand lehnen. Von der Farbigkeit der Reliefs zu ihrem Gold bildet ein dunkelgrüner Streifen den Übergang. An den Konsolen stehen die Nummern und Bezeichnungen der Stationen. Auch die Rückwände hinter den Reliefs sind vergoldet, doch ist bei ihnen durch Lasierung und Abtönung dafür gesorgt, daß die Wirkung stärkste Zurückhaltung bewahrt. Um so voller kommen auf die Art die figürlichen Szenen zur Geltung. Von dem Verhältnisse ihres Kolorits zu dem der Fenster war schon die Rede; im einzelnen betrachtet zeigen sie erlesene, der plastischen Wirkung förderliche Zusammenstellungen von Farbentönen, die gruppenweise in sich verwandt sind — z. B. verschiedenartiges Rot, Blau und dergleichen — und welche innerhalb der Kompositionen komplementär wirken. Trennung und zugleich Verbindung dieser Farbenpartien erfolgt überall durch die weiße Gestalt Christi. Mithin zeigt jedes Bild eine Dreiteilung, die doch ganz Einheit ist; eine Strenge der Stilisierung, welche nicht hindert, daß überall wahres Leben waltet; eine Vereinfachung, welche den Reichtum und die Fülle der Vorgänge klar erkennen läßt; Gebundenheit bei künstlerischer Freiheit. Die mitwirkenden Gestalten können bei aller individuellen Herausarbeitung zugleich als Typen für die treibenden Motive der Handlung gelten: die Juden, bei welchen der Kontrast zwischen den rückhaltlos ihrer Roheit Luft machenden Leuten niederen Standes und den Vornehmen, deren Haß unter der Decke äußerlicher Formen um so heißer glüht, feinstens herausgearbeitet ist. Typisch ist der Römer als verwunderter, erst kühler, dann in immer tiefere Empörung übergehender Zuschauer, das Treiben der Juden beobachtend, bis endlich

bei der Kreuzigung aus dem Typus ein Individuum wird, nämlich der Hauptmann, welcher sich offen zu Christus bekennt. Nebenher sei bemerkt, daß das Antlitz dieses Hauptmannes das Bildnis dessen ist, welcher diese Tafel gestiftet hat; auch bei einigen anderen Stationen finden sich dergleichen Porträts.

Man darf diese Einzelheit mit zu den vielen originellen Zügen rechnen, durch welche dieser Kreuzweg G. Buschs sich auszeichnet. Auch die oben erwähnte Durchführung des Römer-Themas gehört dazu. Andere neue Auffassungen und Vertiefungen des gedanklichen Inhaltes finden sich in Menge, — wer bedenkt, wie oft der Kreuzweg Christi schon dargestellt sein mag, wird bewundern, wie es möglich ist, diesem Gegenstande immer wieder neue Seiten abzugewinnen. Dem religiösen Empfinden Buschs ist dies bei der Darstellung der äußeren Vorgänge nicht minder geglückt wie bei der Erfassung der Charaktere und Stimmungen. Wie lebenswahr sind z. B. die Stellungen Christi beim ersten Falle, wo er sich mit der Rechten gegen den Boden zu stützen versucht, beim zweiten, wo er sich am Kreuze halten will. Ausgezeichnet war der Einfall, bei der Szene mit Simon von Cyrene einen Juden einzuführen — er repräsentiert die gesamte tobende Volksmenge, der die Gelegenheit benutzt, wo Jesus die Kreuzeslast weniger empfindet, um ihn desto wilder vorwärts zu reißen. Ein Meisterstück dramatischer Charakterisierungskunst ist die Annagelung. Man glaubt, den furchtbaren Ton der Hammerschläge selbst zu hören, das Blut des Herrn aufspritzen zu sehen, und ohne weiteres begreift man die Gebärde unermeßlichen Schreckens, womit Maria und Johannes Auge und Ohr verhüllen. Eine Darstellung von eigenster Auffassung hat Busch endlich in der Grablegung geschaffen, jener verwandt, die er in seiner großen, an dieser Stelle schon früher besprochenen Bronzegruppe (Abb. nach S. 16 des 1. H.) durchgeführt hat. Diese Auffassung ist bei dem Kreuzwegrelief von besonders günstiger Wirkung. — Der Künstler hat mit dieser Reihe von vierzehn Werken eine Leistung vollbracht, welche zu seinen vorzüglichsten, zu den vorgeschrittensten moderner kirchlicher Kunst überhaupt gehören.

Dr. O. Doering-Dachau



HUGO STEFFEN DENKMAL FÜR KAISER WILHELM I.
Heilsbronn bei Ansbach. — Text S. 307 f.

HOLZBILDKUNST

Wer unsere moderne Kunstbewegung in den zwei letzten Jahrzehnten genau verfolgt hat, dem war es klar, daß auch die Holzschnitzkunst wieder zu Ehren kommen würde. Nachdem man das Zweckmäßige und Materialechte wieder schätzen lernte und das Verständnis für die praktische handwerkliche Bearbeitung wieder erwacht war, sah man auf den Ausstellungen allmählich auch Holzplastiken auftauchen. Die Leitung der Großen Berliner Kunstausstellung hat vor ein paar Jahren der Holzbildhauerei einen eigenen Saal eingeräumt und zugleich bildete sich ein Ausschuß zur Förderung der Holzplastik, der im Künstlerhause zu Berlin über hundert Holzplastiken ausgestellt hat, die dann auch in anderen größeren Städten gezeigt werden sollen. Dem Ausschuß gebührt zweifellos Dank und Anerkennung, daß er durch diese Ausstellung die Künstler und auch die breite Öffentlichkeit auf diesen vernachlässigten Zweig der Bildhauerkunst aufmerksam machte. Die größte Zahl der dort ausgestellten Werke zeigten auch recht deutlich, wie gut der warme, gelbbraune Ton des Holzes im Innenraume wirkt und welch großen Reiz dieses Material mit seiner schimmernden Maserung aufweist. Würde noch der Reiz der freien, schnittigen Behandlung hinzukommen, dann könnte man diese Ausstellung als eine Tat bezeichnen, die der Holzschnitzkunst wieder zu neuer Blüte verhelfen wird. Das ist aber leider nicht der Fall. An den meisten Werken erkennt man die gekünstelte Herstellungsweise, die der echten Holzbildkunst nicht förderlich, sondern eher schädlich werden kann.

Hervorragende Bildhauer haben eine große Anzahl ihrer Werke von Handwerkern in Holz übertragen lassen. In dieser Weise sind Plastiken entstanden, die das Wesen der Holz-



HUGO STEFFEN DENKMAL FÜR PRINZREGENT LUITPOLD VON BAYERN
Heilsbronn bei Ansbach. — Text S. 307 f.

bildhauerei gänzlich verkennen und weder in der Auffassung noch in der Technik mit der Holzbildkunst etwas zu tun haben. Durch diese getrennte Arbeitsweise wird die gesunde, freie Schnitztechnik nicht gelernt und somit auch die Holzbildkunst nicht gefördert. Wenn man diese alte Kunst, die gerade bei uns in Deutschland so herrlich geblüht hat, wiederbeleben will, dann muß vorerst die freie, ungekünstelte Schnitztechnik erlernt werden. Der Künstler selbst sollte zunächst die reifen Werke der mittelalterlichen Bildschnitzer nachbilden, um daran die Material- und Formsprache, zugleich aber auch die Eigenart des Holzes kennen zu lernen. Der kunstgewerbliche »Holzbildhauer«, der Handwerker, der sich der Holzbildkunst widmen will, müßte vorher die Form gründlich studieren und nicht gleich eine Figur, sondern zunächst einzelne Körperteile in freier Technik zu schnitzen versuchen. Erst später, nachdem er die Form und die Ausdrucksweise gut beherrscht, könnte er Figuren nach eigener Idee entwerfen und in Holz ausführen. Mit dem mechanischen Nachschnitzen von Kunstwerken ist dem Handwerker eher geschadet als geholfen, weil er dadurch sich selbst und anderen ein Können vortäuscht, das er durchaus nicht besitzt.

Die Holzbildkunst, wie sie von den mittelalterlichen Bildschnitzern ausgeübt wurde, ist eine schwierige Kunst, die nicht durch einen »Meisterkursus« gelehrt werden kann, sondern in jahrelanger Übung und ernster Denkarbeit erworben werden muß. C. dell'Antonio

NEUE REPRODUKTIONEN

In rascher Aufeinanderfolge hat der Verlag »Glaube und Kunst« neuerdings wieder eine ganze Reihe religiöser Meisterbilder (Preis 1 M.) erscheinen lassen, die, alle wohlfeil und gut, prächtiges Material für die Zwecke des Wandschmuckes wie für den Gebrauch des Katecheten abgeben.

Nummer 9 zeigt das farbenschöne, volkstümliche und bisher wenig bekannte Rosenkranzbild Sassoferratos, dem Prof. Berthier schlichte, würdige Begleitworte beigegeben hat. Besonders ansprechend und von gründlicher Fachkenntnis getragen ist der Text, den Dr. Stix zu dem folgenden Blatt, Dürers Allerheiligenbild, geschrieben hat. Daß uns hier — eigentlich zum erstenmal — eine gute und billige farbige Wiedergabe dieses Dürerwerkes gegeben wird, ist eine verdienstvolle Tat. Es wird wenige Gemälde Dürers geben, bei denen der Farbe so sehr eine eigene Bedeutung zukommt, wie bei diesem Werke, dessen lachende festliche Töne zum Charakter des Bildes wesentlich beitragen. Es ist erfreulich, daß »Glaube und Kunst« auch tüchtige Werke moderner religiöser Kunst zu verbreiten unternimmt. In Nummer 11 tritt uns eine der neuesten Schöpfungen unseres Gebhard Fugel entgegen, eine Geburt Christi, ein Werk voll andächtiger, kindlicher Herzlichkeit und weihnächtlichen Lichtglanzes. Dr. Döring ist ein begeisterter Interpret der Fugelschen Werke. Eine besonders hochstehende Leistung ist die Nummer 12, und zwar sowohl was die technische Güte der Reproduktion, als auch, was den begleitenden Text anlangt, den der feinsinnige P. A. Pöllmann geliefert hat. Wie er hier Carraccis »Jesus und die Samariterin« bespricht, ästhetisch und religiös in die Tiefe geht, anscheinend fernliegende Parallelen herbeizieht, das ist wirklich ein Genuß zu lesen.

Neben diesen regelmäßig fortlaufenden Nummern liegt schon im neuen Jahr 1914 eine außerordentliche Publikation desselben Verlages vor, die im guten Sinne verdient, Aufsehen zu erregen. Anschließend an die beigegebene Reproduktion von Raffaels unsterblicher »Verklärung auf Tabor« (bei der hier vielleicht die roten Töne etwas zu kräftig gekommen sind), entwickelt nämlich Prälat Anton de Waal seine Lieblingsidee von dem bisher in Kunst und kirchlichem Leben unterschätzten Ereignis auf Tabor. Er geht in einer von Anfang bis zum Schluß fesselnden Auseinandersetzung den geschichtlichen Anfängen des betr. Festes, der ikonographischen und kunsthistorischen Entwicklung des Gegenstandes nach und bespricht schließlich die Bedeutung, die eine intensivere Hervorkehrung Christi als des Verklärten für die heutige Welt und besonders auch für die Missionen unter Mohammedanern und Heiden haben könnte. Zwar fällt einem unwillkürlich jenes Paulinische Wort ein, wonach eben »Christus der Gekreuzigte« zu predigen ist, mag er auch »den Juden ein Ärgernis« sein, und »den Heiden eine Torheit«, auch wird es nicht an »Kleingläubigen« fehlen, die den Optimismus des Verfassers nicht in allweg teilen. Immerhin, sein Vertrauen auf die sieghafte Kraft des christlichen Gedankens hat etwas ungemein Erfrischendes, Ermutigendes, und eine gewisse innere Berechtigung für unsere Zeit wird seinem Vorschlag einer besonderen Verehrung des Verklärten auf Tabor nicht abzusprechen sein. Selbstverständlich ist dies eine Frage, worüber die Kirche zu befinden hat, allein vielleicht bilden die von wärmster Begeisterung getragenen Ausführungen von de Waal den Anstoß, daß dieser Sache tatsächlich nähergetreten wird. D.

Zur farbigen Beilage. Jos. Kehren lebte von 1817—1880 und gehört der Düsseldorfer Schule an.





Byzantinische Emailtafel

Reiche Kapelle der K. Residenz
zu München

DIE REICHE KAPELLE IN DER KÖNIGLICHEN RESIDENZ ZU MÜNCHEN

Mit 2 Lichtdrucktafeln und 47 Textbildern

Von S. STAUDHAMER

Die von Kurfürst Maximilian I. (1597—1651) erbaute Residenz in München birgt in ihrem südlichen Teile einen kleinen, aber durch seine Schönheit und den Wert der darin aufgestellten kirchlichen Kunstschätze höchst kostbaren Raum. Es ist die Reiche Kapelle, ursprünglich »geheime Kammerkapelle« genannt, die dem kunstliebenden Fürsten als Privatoratorium diente. Im Jahre 1607 errichtet, wurde sie in den folgenden Jahrzehnten aufs sorgfältigste geschmückt und mit erlesenen Einrichtungsgegenständen versehen; bis zum heutigen Tag erhielt sie sich unversehrt. Sie besitzt eine Länge von 7 m und eine Breite von 4,90 m. Die Decke ist gewölbt und von einer reizenden ovalen Kuppel mit feinen Glasgemälden bekrönt; sechs Stichkappen geben ihr eine malerische Gliederung. Die linke Seitenwand durchbrechen zwei große Fenster, die mit duftigen Ornamenten belebt sind und durch prachtvoll gestickte Seidenvorhänge verhüllt werden können. Alle Wände bedecken entzückende Malereien, die in Scagliolatechnik, einer Imitation von Marmormosaik, ausgeführt sind. In eine ornamentale Umrahmung, welche die Flächen sinngemäß gliedert, sind neun Darstellungen aus dem Leben Mariä eingefügt: Joachim und Anna an der Goldenen Pforte, Mariens Aufnahme als Tempeljungfrau, Vermählung, Heimsuchung, Flucht nach Ägypten, hl. Familie in Nazareth, der Knabe Jesus im Tempel, Jesu Abschied vor seinem Leiden, Jesus erscheint Mariä nach der Auferstehung. Außerdem beleben zwölf Reliefbilder der Apostel auf Lapis lazuli die Wände. Am Gewölbe sind auf blauem Grund vergoldete figürliche Reliefs und zartes Geranke angebracht. Man sieht da die Darstellungen der Geburt Mariä, der Geburt und der Himmelfahrt Christi sowie der Himmelfahrt Mariä, außerdem noch Einzelbilder der Apostel und verschiedener Heiliger: alles in glücklichen Maßverhältnissen und schöner Verteilung. Den Raum belebt ein achtarmiger Kronleuchter aus vergoldetem Kupfer. Der Fußboden besteht aus Marmormosaik und enthält in der Mitte eine Rosette aus Amethyst.

Die Vorderwand wird fast ganz von drei Altären eingenommen, die aus bräunlich schwarzem Ebenholz bestehen und mit einer Fülle von Rundfiguren, Reliefs und Ornamenten, alles aus Silber, verziert sind (Abb. Nr. 2). Den künstlerischen Höhepunkt der Kapelle bildet der Hauptaltar (Abb. Nr. 1). Die Mitte seines wohl abgewogenen Aufbaues, dessen oberer Teil schön zur Gewölbedekoration überleitet, nimmt die kompositionell wie gedanklich herrschende Nische ein, die für gewöhnlich durch ein figurenreiches Hochrelief der Kreuzigung Christi verschlossen ist. Darüber befindet sich ein malerisches Relief der hl. Familie und die Mitte des oberen Aufsatzes füllt eine Hochreliefdarstellung Gottvaters mit dem Hl. Geiste aus. Diese drei Hauptbilder werden von kleineren vielfigurigen Szenen in Relief, Statuetten und Ornamenteinlagen umrahmt. Als Antependium dient eine kostbare Goldstickerei. Die mit ähnlichen Antependien behangenen Seitenaltäre haben je einen Aufbau, der zahlreiche kleinere Fächer mit perlenbesäten Reliquien von Heiligen enthält; sie sind im Grunde große, altarförmige Reliquiare, mit dem künstlerischen Zweck, den eigentlichen Altar hervorzuheben und mit ihm die ganze Wand einheitlich zu füllen.

An der Westwand ließ der Erbauer einen kostbaren Wandschrank aus Ebenholz anbringen, einen »Heiltumskasten«, wie er im Inventar des Kurfürsten von 1626 genannt wird. Die Holzteile sind über und über mit Silberornament und Edelsteinen belebt; 25 Scheiben aus Bergkristall mit herrlich geschnittenen Figuren bilden den vornehmen Verschluß. Als Gegenstück zu diesem mit den Altären harmonisch zusammengestimmten Prachtschrank wurde eine nur als Dekoration gedachte, sehr originell komponierte Orgel ersonnen, welche der Symmetrie aufs glücklichste dient. Das Gehäuse besteht aus Ebenholz, die Pfeifen aus Silber, die Tasten aus Perlmutter und Email. Dazu kommt eine Fülle feinsten Schmuckes von Kameen, Gemmen, Edelsteinen, Emailornamenten, jedes einzelne Stück ein kleines Kunstwerk für sich.

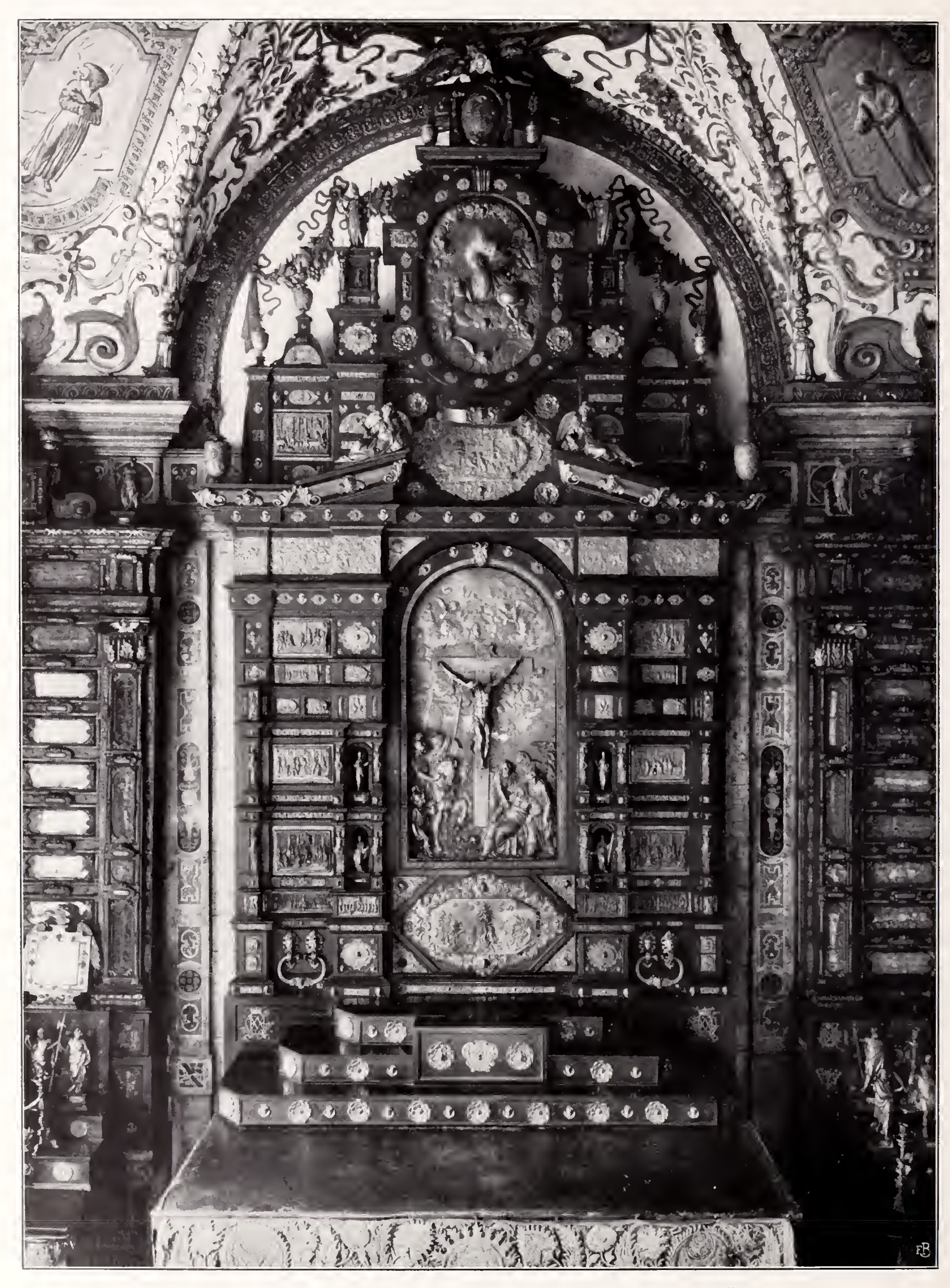


Abb. 1. DIE REICHE KAPELLE IN DER KGL. RESIDENZ ZU MÜNCHEN
Der Hochaltar



Abb. 2. DIE REICHE KAPELLE IN DER KGL. RESIDENZ ZU MÜNCHEN
Altarwand



Abb. 3. DIE REICHE KAPELLE IN DER KGL. RESIDENZ ZU MÜNCHEN
Vorderer Teil der Westwand, links ein Stück des Heiltumkastens



Abb. 4. DIE REICHE KAPELLE IN DER KGL. RESIDENZ ZU MÜNCHEN
Eingangsseite. Die Gläser der Wandschränke spiegeln West- und Fensterseite wider



Abb. 5 u 6. TRAGALTAR DES KAISERS ARNULF VOM ENDE DES 9. JAHRHUNDERTS

Zwei Details vom Dach, oben linke unten rechte Seite. Vgl. Abb. 7





Abb. 7. TRAGALTAR DES KAISERS ARNULF
Deutsche Arbeit vom Ende des 9. Jahrhunderts. Höhe 0,59 m, Br. 0,31 m



Abb. 8. DAS GOLDKREUZ DER KÖNIGIN GISELA, RÜCKSEITE

Anfang des 11. Jahrh. Vgl. die nebenstehende Lichtdrucktafel



Giselakreuz

Reiche Kapelle der K. Residenz
zu München





Abb. 9. DAS KREUZRELIQUIAR DES KAISERS HEINRICH II. (1002—1024)

Gold, Edelsteine, Perlen. — Anfang des 11. Jahrhunderts. — Höhe: 0,43 m, Breite: 0,36 m



Abb. 10. VOM HAUSALTAR DES HERZOGS ALBRECHT V. (1550—1579)



Abb. 11. HAUSALTAR DES HERZOGS ALBRECHT V. UND SEINER GEMAHLIN ANNA

Drittes Viertel des 16. Jahrhunderts. — Höhe: 0,43 m, Breite: 0,51 m



Abb. 12. DER SCHREIN DES HERZOGS ALBRECHT V. (1550—1579)
Ebenholz, Bergkristall, Goldemail, Kameen, Perlen, Edelsteine. — Höhe: 0,43 m, Breite: 0,81 m

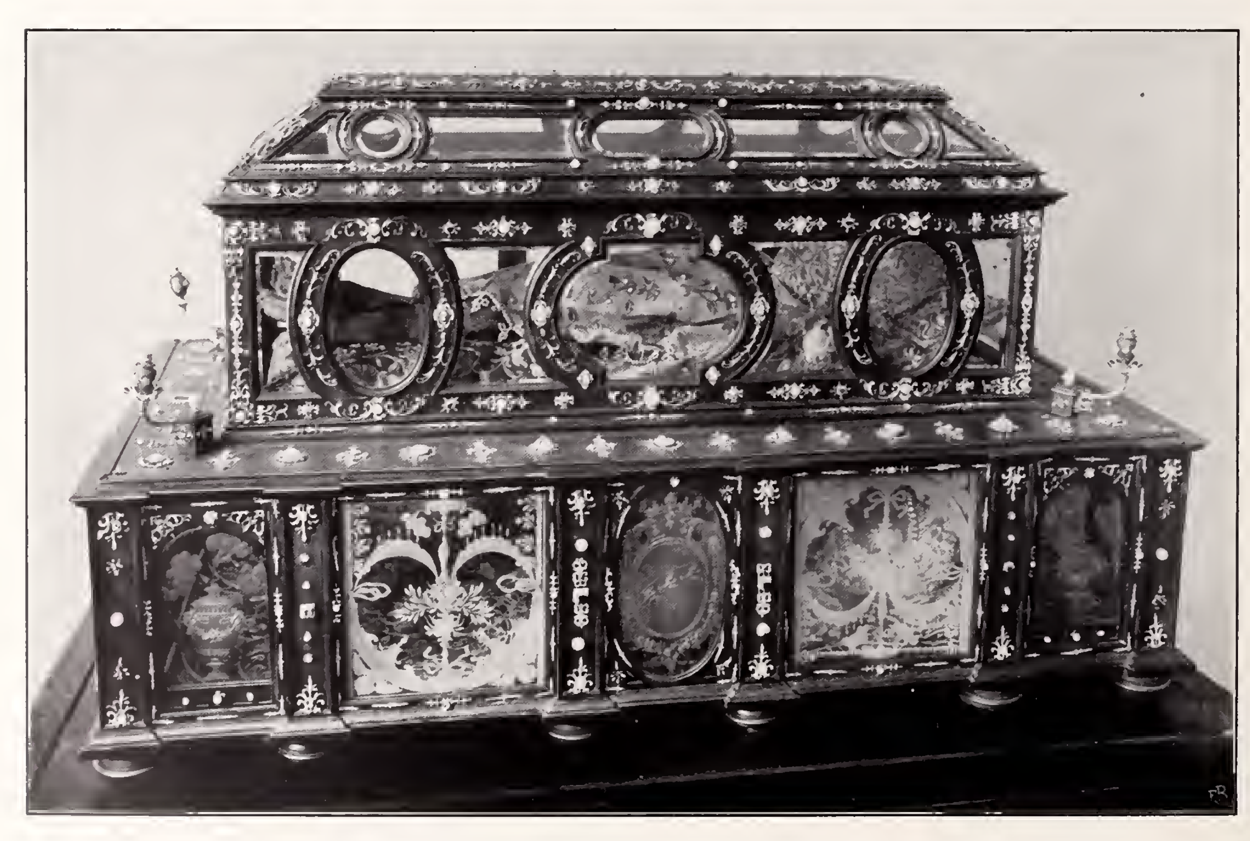


Abb. 13. GROSSER RELIQUIENSCHREIN VOM 1. VIERTEL DES 17. JAHRHUNDERTS
Ebenholz, geschliffenes Glas, Goldemail, Perlen, Edelsteine. — Höhe: 0,48 m, Breite: 0,82 m



Abb. 14. DECKEL DES SCHREINES HERZOG ALBRECHTS V. — Detail zu Abb. 12



Abb. 15. GOLDENER ALTAR MIT DER GEISSELUNG CHRISTI

Ebenholz, Goldemail, Perlen, Edelsteine. — Höhe: 0,45 m; Breite: 0,34 m



Abb. 16. GOLDENER ALTAR MIT DER ANBETUNG DER HL. DREI KÖNIGE

Ebenholz, Goldemail, Perlen, Edelsteine. — Höhe: 0,42 m; Breite: 0,35 m



Abb. 17. TEIL DES OSTENSORIUMS VON 1590. Vgl. Abb. 18

An der Eingangswand (Abb. 4) bewundern wir die mit Silberornamenten geschmückte Holztüre und ihre architektonische Umrahmung, über welcher eine Wiederholung der Christusstatue von Michelangelo in S. Maria sopra Minerva zu Rom steht. Zu den Seiten des Portals befinden sich zwei Wandschränke aus Ebenholz, die bei schöner Silhouette mit feinem Takt einfacher gehalten wurden. Zwei niedere Schränke an der Westwand stammen aus späterer Zeit. Der Eingang ist auch an der Außenwand durch eine schöne Architektur hervorgehoben und wird durch ein Gemälde von Peter Candid geschmückt. Das Bild stellt die Verkündigung dar, mit Beziehung auf den Umstand, daß die Kapelle diesem Geheimnis gewidmet ist.

Die Namen der Künstler, welche bei der Erfindung des Ganzen und der Ausführung der einzelnen Teile zusammenwirkten, sind uns nicht bekannt. Der Stil entspricht jener feinen Art italienischer Renaissance, deren Hauptträger damals die zwei Niederländer Friedrich Sustris und Peter Candid waren.

Dieser ideale Raum bildet den Schmuckkasten zur Aufbewahrung unschätzbarer religiöser Kleinodien, einzigartiger Meisterwerke der Goldschmiedekunst aus dem Besitze des erhabenen bayerischen Herrscherhauses, dem Religion und Kunst von jeher Herzensbedürfnis waren. Es sind größtenteils Arbeiten, die im Auftrag der Herzöge Albrechts V. (1550—79), Wilhelms V. (1579—1594, † 1626) und Maximilians I. (Kurfürst seit 1623) entstanden; einige ältere Stücke von hohem Wert kamen später an diese Stelle. Vorliegende Publikation bezweckt, die wertvollsten und künstlerisch besonders anregenden Gegenstände der reichen Kapelle in guten Abbildungen bekannt zu machen.

ERLÄUTERUNG DER KUNSTWERKE

in der Reihenfolge ihres Alters

Abb. 5—7. Wir beginnen unsere Erläuterungen mit einem der ansehnlichsten Gegenstände, welche die Kapelle birgt, dem sogenannten Tragaltar oder Reisealtar des Kaisers Arnulf. Die Holzumfassung des rechteckigen Altarsteines aus grünem Chalcedon war am Schmalrand der Vorderseite durch nebeneinandergereihte quadratische Plättchen von Goldzellenemail mit schlichtem Ornament belegt, von denen nur noch fünf erhalten sind. Der Schmuck der oberen Fläche, die jedenfalls mit Goldblech bedeckt war, dürfte in getriebenen Ornamenten, ähnlich dem akanthusartigen Rankenwerk an den horizontalen Flächen über dem Hauptgesims, oder in Reliefs bestanden haben. Der Altarstein ist auf einer quadratischen Holzplatte befestigt, über der sich in zwei Stockwerken ein architektonisch schön empfundener Säulenbaldachin für den Kelch erhebt. Der Kern der Halle besteht aus Holz, das mit feinstem Goldblech überzogen ist. Über dem Gesimse des Unterbaues ruht auf vier



ABB. 18. OSTENSORIUM, BEZEICHNET 1590
Höhe 1,15 m. Silber, Edelsteine, Perlen, Goldemail. Vgl. Abb. 17



ABB. 19. TASCHENALTARCHEN DER KÖNIGIN MARIA STUART, VORDERSEITE
Nordfranzösisch. — Grubenemail in Gold. — 14. Jahrhundert

Geschlossen: Höhe 0,052 m, Breite: 0,041 m *Offen: Höhe 0,071 m, Breite 0,081 m*



ABB. 20. TASCHENALTÄRCHEN DER KÖNIGIN MARIA STUART, RÜCKSEITE
Grub.nemail in Gold. — 14. Jahrhundert

ABB. 21. SILBERNER ALTAR DER HL. WALBURGA
Alles Figürliche getrieben. Verf. von Georg Seld in Augsburg i. J. 1492. Höhe: 0,53 m, Breite, geschlossen: 0,31 m, offen: 0,624 m

kleinen Säulen das kreuzförmige Giebeldach mit einem zusammenfassenden, etwas überhöhten Einbau an der Kreuzung der Firste. Der Schmuck am Ziborium ist glücklich verteilt, er steigert sich von unten nach oben. Die Schauseite wird durch zwei Seraphim und mehrere Reihen gerundet abgeglätteter Edelsteine, ursprünglich 81, hervorgehoben. Die letzteren sind in köstlich gearbeitete Blätterkronen eingebettet. Alle Flächen des Überbaues werden durch getriebene figürliche Darstellungen belebt. So sieht man in den Giebelfeldern vorne das »Agnus Dei«, rechts die segnende Hand Gottes, links die Taube des Hl. Geistes, rückwärts das Brustbild eines geflügelten



ABB. 22. RUSSISCHES RELIQUIAR. SILBER VERGOLDET
16. Jahrh. — Der Deckel mit den hl. Johannes Bapt. und Dionysius Areop. getrieben. L. 0,42 m, Br. 0,12 m



ABB. 23. MUTTER ANNA-RELIQUIAR
Gold, emailliert. Zwischen 1623 und 1626. — Höhe: 0,323 m

Engels mit Stab und Scheibe. Die Dachflächen enthalten Szenen aus dem öffentlichen Leben Jesu, der unbärtig dargestellt ist; die drei Versuchungen, zwei Auferweckungen (Jüngling zu Naim und Lazarus), »Betrachtet die Lilien des Feldes«, »Petrus liebst du mich?«, Jesus mit einem Apostel vor einem von einer Befestigungsmauer umgebenen Gebäude (vielleicht Matth. 16, 18). Über die Grate zieht sich ein mit ursprünglich 16 Saphiren farbig zart belebter goldener Kamm hin, dessen vier Teile ehedem ein größerer Edelstein zusammenschloß.

An drei Seiten des Gesimses, das sich über den Bogen hinzieht, ist in schöner lateinischer Kapitalschrift zu lesen:

Rex Arnulphus amore Dei
perfecerat istud
Ut fiat ornatus sc- . . . .
tibus istis
Quem Christus cum discipulis
componat ubique.

Demnach wurde das vornehme Werk karolingischer Kunst zwischen 887 und 899 gefertigt. Nach einer Angabe des Arnoldus monachus aus dem 11. Jahrhundert vermachte Arnulf dem seiner Residenz nahe gelegenen Kloster St. Emmeram mit anderen Schätzen auch dieses »Ciborium«, das von dort im Jahre 1811 in die Reiche Kapelle kam. Die Höhe beträgt 0,59 m, die Breite 0,31 m, die Tiefe 0,024 m.

Abb. 8 und II. Tafel. — Das Kreuz der Königin Gisela. Gisela, die Schwester des bayerischen Herzogs und nachmaligen Kaisers Heinrich, die seit 1001 mit König Stephan von Ungarn (997 bis 1038) vermählt war, ließ das Kreuz für das Grab ihrer im Kloster Niedermünster zu Regensburg bestatteten Mutter, Herzogin Gisela, fertigen. Der schlicht geformte Holzkern mit den rechteckigen Kreuzenden ist ganz mit feinem Goldblech überzogen. Der goldene Christuskörper der Vorderseite, der nahezu vollrund herausgearbeitet ist, trägt die Merkmale deutscher Auffassung und Behandlung. Mit sanftem Ausdruck blickt der Heiland, dessen Körper mehr schwebt als hängt, nieder; die Hände sind angenagelt, die Füße, die auf einem Trittbrett ruhen, dagegen nicht. Am suppedaneum sind in betender Haltung fast vollrund rechts die verstorbene Herzogin, links die Stifterin, Königin Gisela. Rings um den Heiland läuft ein breites, farbenfrohes Ornamentband. Es besteht aus einem inneren Streifen von Zellenschmelz, gekörnten Goldfäden und an Golddraht gereihten Perlenschnüren, sowie aus einer äußeren Reihe von Edelsteinen, die sich an den Kreuzenden

häufen, und etwas Filigran. Die in der Mitte frei gebliebenen Goldflächen tragen folgende lateinische Inschriften: Oben: Ecce salus vitae per quam mors mortua morte. Am Querbalken: unde suae matrisque animae poscendo salutem. quam si quis demit hinc damnetur morte perenni. Die Rückseite ist flach gearbeitet. In schwacher Gravierung sieht man Christus am Kreuz, die Medaillons der Evangelistensymbole und eine getriebene Inschrift; diese Teile sind sehr reizvoll durch elegant geführtes, bewegtes Rankenwerk in Treibarbeit zusammengeschlossen. Ein farbiger Rand aus Goldemailplättchen und zwischen ihnen liegenden Perlenschnüren bildet den Abschluß. Die Inschrift lautet: Hanc crucem Gisila devota regina ad tumulum suae matris Gisilae donare curavit. An den Schmalseiten lief ursprünglich eine Schrift hin, von der leider ein großer Teil verloren ging; gerettet sind nur die Stellen: .... em Domini Christi sub honore sacratam angelici cives quam Christico ... glorificant stipant venerantur adorant .... Die Schrift bezieht sich wohl auf das hl. Kreuz. Am Kreuze zählt man noch 47 Smaragde und Nephrite, 35 Saphire, auch einige minderwertige Steine, ferner 142 Emailplättchen. Von den Perlen ist der größte Teil verloren gegangen; vorhanden sind noch 317.

Das kostbare Werk ist eine deutsche Arbeit vom Anfang des 11. Jahrhunderts. Im Hinblick auf die vielen religiösen Inschriften möchte man an einen Klosterkünstler, vielleicht einen in Regensburg tätigen Meister, denken. Aus dem dortigen Kloster Niedermünster kam das Kreuz anläßlich der Säkularisation in die Reiche Kapelle. Höhe 0,44 m, Breite 0,31 m.

Abb. 9. — Das Kreuzreliquiar des Kaisers Heinrich II. (1002—1024) ist nur um weniges jünger als das Grabkreuz für seine Mutter. Es hat Buchform und besteht aus zwei zusammengeklappten Holztafeln, die vorne und an den Schmalseiten mit Goldblech, rückwärts mit Silberblech überzogen sind. Den Mittelpunkt der im milden Glanz zahlreicher Edelsteine und Perlen strahlenden Schauseite bildet eine mit einer Platte aus Bergkristall verschlossene rechteckige Vertiefung, auf deren Grund man ein für die Reliquie in die untere Holztafel eingeschnittenes Kreuz erblickt. Die neben dem vertieften Kreuz im Rechteck frei gebliebenen Flächen bedeckt Goldblech, in das die Evangelisten in ganzer Gestalt eingraviert sind: Oben links Johannes (bärtig), rechts Matthäus (bartlos), unten links Lukas, rechts Markus. Zwischen den oberen Figuren stehen die Worte: Crux



ABB. 24. ALTAR MIT MADONNA IN WACHS

Baldachin Ebenholz, Malereien auf Elfenbein, Perlen, zahlreiche Edelsteine. Erstes Viertel des 17. Jahrh. Höhe: 0,68 m, Breite: 0,30 m

preciosissima. (Vgl. Abb. 35.) Am Rand dieses Mittelteiles zieht sich folgende Niello-Inschrift in Hexametern hin:

En Cesar Sophiae renitens Heinricus honore
Christe creatori dabit hoc tibi munus honori
In quo sancta crucis pars clauditur ac decus orbis
Redde vicem patriae donando gaudia vere.

Dann kommt ein Streifen von regelrecht abwechselnden Edelsteinen und Perlrosetten: 26 Steine und ebensoviele Perlblumen. Ein Wulst und ein Streifen von aus der Mitte jeder Seite sich entwickelnden Ornamentgewinden an einer



ABB. 25. KELCH KAISER HEINRICHS II.
Cuppa (orientalische Trinkschale) und Nodus Kristall. Höhe 0,13 m

Schräge leiten zum breiten, höher heraustretenden prachtvollen Außenstreifen über, dessen gedämpft schimmernder Hauptschmuck die zwischen Perlen und kleineren Steinen aneinandergereihten, filigranbesetzten Goldscheiben mit den großen Edelsteinen bilden. Die obere Reihe ist mit 8 großen Steinen und in der Mitte mit einem Bergkristall besetzt. Auch die Mitte der unteren Reihe ist besonders betont, indem zwischen 8 großen Steinen eine ovale byzantinische Kamee mit dem durch die griechische Inschrift gekennzeichneten Apostel Paulus eingefügt wurde. Die seitlichen Ränder



ABB. 26. GOLDENER KELCH
Spätgotisch, Grenze der Renaissance, Kreuz und Wappen Renaissancezutat



ABB. 27. GOLDENER KELCH, EMAILLIERT
Von Ulrich Eberl in München für Maximilian I. verfertigt. 1625

zieren je 9 große Steine. Alle Steine sind in der damals üblichen Weise mit gewölbter Fläche abgeglättet (gemugelt). Die Steine und Perlen sind prächtig gefaßt. Über zierlichen Arkadenreihen und Filigrangebilden steht der meist von Kapseln aus schön gearbeitetem Blattwerk festgehaltene, farbige Schmuck. Alles ist nahezu auf gleiche Höhe gebracht, alles sorgsam zueinander abgewogen. Das zart bewegte Filigran der Goldscheiben, das sich stellenweise zu perlenförmigen Gewinden verdichtet, ist fein gekörnt. Es kamen zur Verwendung: 18 Amethyste, 29 Saphire, 9 Smaragde, ferner einige Halbedelsteine und Glasflüsse. Von den Perlen sind noch 120 vorhanden.



ABB. 28 HL. WOLFGANG
Emailbild im Grund einer Schüssel. Um 1500. — Durchm. 0,055 m

Die Mitte der gleichalten Rückseite nimmt eine vergoldete rechteckige Silberplatte mit gravierten Darstellungen ein, die sich in drei Zonen entwickeln. Die erste Darstellungsreihe gilt dem »Agnus Dei« in einer von schwebenden Engeln getragenen Scheibe, die zweite der »Ecclesia« mit dem Kelche, in den sich das Blut des Lammes ergießt, und mit der Osterfahne; neben ihr stehen Melchisedech und Aaron. In der unteren Reihe vollzieht sich das Opfer Abrahams. Diese Platte umsäumt ein Silberstreifen, der aus 24 Medaillons mit gravierten Brustbildern der 24 Ältesten besteht; ihre Hintergründe sind ausgeschnitten und mit Stoff unterlegt. Mehrere Figuren sind beschädigt oder ganz verloren; die noch vorhandenen sind bartlos und tragen Kronen, ähnlich der Krone Ottos III. auf dem Widmungsblatt des Evangelienbuches Cim. 58 in der Kgl. Staatsbibliothek zu München, das Heinrich II. dem Dom zu Bamberg schenkte und das nach der Säkularisation von dort an seinen jetzigen Aufbewahrungsort kam; der goldene Einbanddeckel dieses Kleinods ist in der Mitte mit einer byzantinischen Elfenbeinschnitzerei des Todes Mariens geschmückt, im übri-



ABB. 29. SILBERNE GLOCKE
Vor 1623 für Maximilian I. gef. Höhe: 0,13 m



ABB. 30. HOSTIENDOSE
Silber vergoldet, getrieben. Vor 1623.

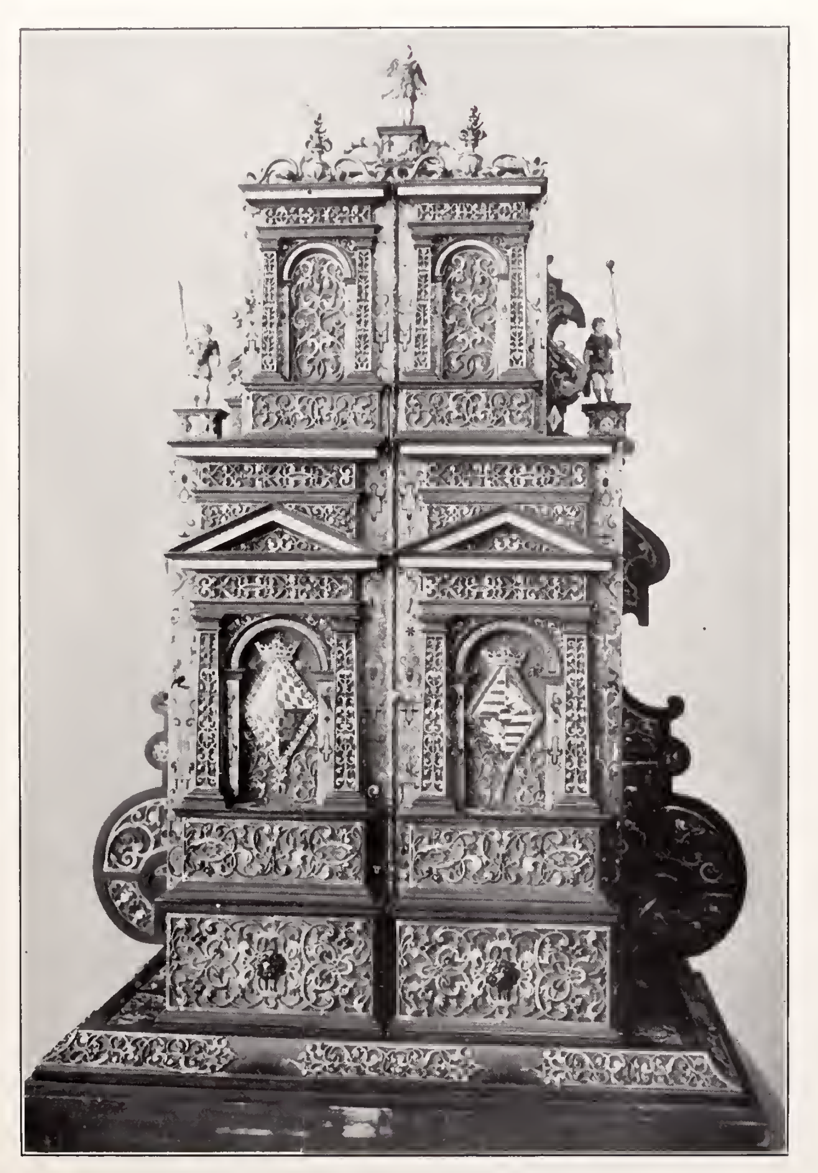


ABB. 31. DER ALTAR ALBRECHTS V., GESCHLOSSEN
Vgl. Abb. 11



ABB. 32. DER ALTAR ALBRECHTS V., RÜCKSEITE
Vgl. Abb. 11



ABB. 33. RENAISSANCE-ALTÄRCHEN IN BAROCKBALDACHIN
Gold, Email, Ebenholz. — Höhe: 0,423 m, Breite: 0,35 m



ABB. 34. RELIQUIAR IN TAFELFORM
Gold, vergoldetes Silber, Email, Edelsteine, Perlen, vor 1626. — Höhe: 0,67 m

ABB. 35. VOM RELIQUIAR HEINRICHS II.
Niello auf Gold. Wie die äußere Umschrift zum ursprünglichen Reliquiar gehörig.
Vgl. Abb. 8



ABB. 36. TRAGALTÄRCHEN VOM 13. JAHRHUNDERT
Umrandung vergoldetes Silber, graviert.
Höhe: 0,239 m, Breite: 0,155 m, Tiefe: 0,024 m



ABB. 37. RENAISSANCE-KUSSTAFEL
Gold getrieben, Email, in der Mitte eine Kamee. Aus Mainz.
Höhe: 0,088 m, Breite: 0,07 m



ABB. 38. BUCHDECKEL, ZW. 1613 UND 1626
Silber getrieben, ziseliert. Höhe: 0,35 m, Breite: 0,25 m
Die andere Seite und der Rücken ebenso behandelt



ABB. 39. GOLDENES KRUZIFIX
Gold, Email, Edelsteine, Perlen. Drittes Viertel des 16. Jahrh. Höhe: 0,37 m

rich II. (1002 bis 1024) für einen Kelch verwertet. Der Nodus ist Bergkristall, der Fuß ist mit einer antiken Gemme in Amethyst, (einer den Kantharos haltenden Kanephora), vier glattgeschliffenen Amethysten und einem Saphir, sowie mit Nielloornamenten besetzt.

Höhe: 0,13 m.

Abb. Tafel I. — Die byzantinische Emailtafel gehört dem 11. bis 12. Jahrhundert, einer guten Zeit der byzantinischen Technik des Goldzellenschmelzes an. In einer Goldtafel sind Einsenkungen angebracht, stellenweise (wie bei den Schriften) durch Treiben, in der Hauptsache aber durch Ausstechen größerer Partien (wie der Figuren) an den Umrißlinien und darauffolgendes vertieftes Anlöten der ausgehobenen Teile mittels schmaler Goldstreifen. Dann wurde die innerhalb der Umrißlinien liegende Zeichnung durch Auflöten dünner hochkantiger Stege auf dem tieferen Grunde erzeugt. Auf diese Weise entstand eine ganze Reihe von »Zellen« verschiedener Form und Größe und diese Zellen wurden hierauf mit den gewünschten Farben aus pulverisiertem Glas angefüllt und dann setzte man das Ganze einer starken Hitze aus, so daß sich die geschmolzene Farbe, das Email, mit dem Golde verband. Die Oberfläche mußte schließlich abgeschliffen werden. Auf unserem Emailbild sehen wir zu oberst Sonne und Mond zwischen der Kreuzesinschrift (= Jesus Christus), dann vier weheklagende Engel mit Stirnflammen und Nimbus. Die Augen des Heilandes sind gebrochen, sein Körper ladet stark nach seiner rechten Seite aus, die Füße sind nebeneinander auf dem Trittbrett angenagelt. Von seiner Seitenwunde fließt das hl. Blut in ein zweihenkeliges Gefäß. An den Kreuzarmen sind senkrechte Inschriften: Ἡ σταυρωσις (= die Kreuzigung); rechts neben Jesus



ABB. 40. RELIQUIAR VON 1592
Silber vergoldet
Kameen, Perlen, Rubine, Goldornament
Münchener Arbeit. — Höhe: 0,91 m

gen mit einer byzantinischen Kamee und einer Fülle von Edelsteinen und Perlen besetzt. Technisch näher als der vorgenannte steht unserem Reliquiar der Deckel des »Codex aureus« vom Ende des 9. Jahrhunderts, der aus St. Emmeram in Regensburg in die Münchener Staatsbibliothek kam (Cim. 55, für Rücks. des Rel. vgl. Cim. 57 das.); dieser erinnert auch in manchem an den Tragaltar Arnulfs, Abb. 7. Gemäß der Tradition gehörte das Reliquiar zu den Geschenken, mit denen Kaiser Heinrich II. den Dom zu Bamberg bedachte. Von dort wurde es nach der Säkularisation in die Reiche Kapelle gebracht. Höhe: 0,43 m, Breite: 0,36 m, Tiefe: 0,07 m.

Abb. 25. — Der sogenannte Becher Kaiser Heinrichs II. Der obere Teil besteht aus einer ornamentierten einhenkeligen orientalischen Trinkschale aus Bergkristall. Diese wurde dann nach der Tradition, welcher die Arbeit nicht widerspricht, unter Kaiser Hein-







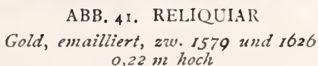


ABB. 41. RELIQUIAR
Gold, emailliert, zw. 1579 und 1626
0,22 m hoch

ABB. 42. KLEINES RELIQUIAR
Gold, emailliert

ABB. 43. RELIQUIAR
Gold, emailliert, vor 1626
0,245 m hoch

stehen Maria und Magdalena, über denen in wagrechter Linie steht: ἴδε ὁ υἱός σου (= siehe, dein Sohn); links stehen Johannes und der Hauptmann, über deren Häuptern man liest: ἰδου ἡ μητηρ σου (= siehe, deine Mutter). Das Kreuz ist in der »Erde« befestigt, deren Antlitz zwischen Blumen sichtbar ist. Unten beschäftigen sich drei Soldaten mit dem Rock Christi.

Die Löcher an den Rändern und Nägelspuren weisen darauf hin, daß die Tafel auf Holz genagelt war; sie diente wohl einst als Überkleidung eines Buchdeckels. Höhe: 0,249 m, Breite: 0,185 m.

Abb. 36. — Tragaltärchen. Der Altarstein besteht aus grünem Chalcedon. Seine Holzumfassung ist oben mit einer vergoldeten Silberplatte verkleidet, in welche die Kreuzigung, die Madonna mit Kind und die Brustbilder von 20 Heiligen eingegraben sind. Die Bilder beziehen sich auf die ehemals unter dem Stein aufbewahrten Reliquien. 13. Jahrhundert. Höhe: 0,239 m, Breite: 0,155 m.

Abb. 19 und 20. — Altärchen der Königin Maria Stuart. Das kleine vierteilige Taschenaltärchen aus Gold und Grubenemail ist eine in Nordfrankreich hergestellte schöne Arbeit des 14. Jahrhunderts. Auf beiden Seiten bedecken es figürliche Darstellungen. Für das innere Hauptfeld sind gewählt die Beschneidung, Christus am Ölberg, die Geißelung, die Dornenkrönung, Kreuzigung und die Auferstehung. Darüber schwebt Gottvater mit dem Erlöser am Kreuz. Der linke Flügel stellt Mariä Verkündigung, der rechte die Anbetung der Könige vor. Die rückwärtige Seite zeigt im Hauptfeld die Mutter Anna, Mariä Heimsuchung, Johannes Bapt., Jakobus d. Ä., die hl. Ursula und den hl. Einsiedler Antonius. Den oberen Flügel füllt Mariä Krönung aus, den linken der hl. Christophorus, den rechten die Schar der Begleiterinnen der hl. Ursula.

Beim Grubenemail wird die Zeichnung in einer entsprechend dicken Platte dadurch hervorgebracht, daß man die Flächen aus der Platte heraushebt, die Umrisse aber, bezw. alles, was als Zeichnung auf der Oberfläche



ABB. 44. DREITEILIGES RELIQUIAR
*Silber vergoldet, 32 Rubine, 155 Smaragde, 46 Perlen
Vor 1626. Höhe: 0,47 m*



ABB. 45. RELIQUIAR VON BERNH. PETER, MÜNCHEN
*Silber vergoldet, 20 Almandine, 5 Granaten, 19 Perlen
Nach 1623. Höhe: 0,54 m*

gesehen werden soll, stehen läßt. Die stehengebliebenen Grate haben also denselben Dienst zu versehen, der beim Zellenemail den in den Vertiefungen aufgelöteten Goldstreifchen zukommt. Die aus dem Material ausgehobenen »Gruben« werden nun so, wie es beim Zellenemail geschieht, mit der Farbmasse gefüllt und weiter behandelt. Die Goldschmiede der romanischen Epoche verwendeten zu dieser Technik Kupfertafeln; in der Gotik ging man allmählich zum Silber über, griff auch, wie bei unserem Altärchen, öfters zum Golde.

Die schottische Königin Maria Stuart trug das Altärchen in der Gefangenschaft bei sich; nach ihrer 1587 erfolgten Enthauptung gab es die Kammerfrau der Königin, Elisabeth Vaux, dem Jesuitengeneral Claudius Aquaviva. Durch diesen oder, wie die Tradition sagt, durch Papst Leo XI. († 1605) kam es an den bayerischen Hof. Sicher ist, daß es Kurfürst Maximilian I. bereits 1626 besaß.

Höhe: 0,071 m, Breite: 0,081 m.

Abb. 28. Der heilige Wolfgang. An diesem kleinen Emailbild läßt sich der Tiefschnittschmelz genau studieren. Dieses Verfahren entstand aus dem Grubenemail, verbreitete sich seit dem Ende des 13. Jahrhunderts in Italien und wurde schließlich seit dem 14. Jahrhundert allgemein beliebt. Bei dieser Technik beschränkte man sich nicht darauf, mehr oder minder gleichtiefe Gruben für die Farbe zwischen den erhabenen Umrissen herzustellen, sondern man arbeitete aus dem Grund ein förmliches plastisches Flachrelief heraus. Überzog man nun dieses Relief mit durchsichtigem (translucidem) Email, so häufte sich das Email an den tiefsten Stellen und erschien auf diese Weise dunkel, aber immerhin leuchtend, die höheren Stellen wirkten in entsprechenden Abstufungen heller und die höchsten bewahrten, weil nur ganz dünn bedeckt, fast den Glanz des Metalls, das eine Silberplatte war. Bei Verwendung von Gold ist die Technik genau dieselbe, nur ergibt sich statt des silberigen ein goldiger Gesamtton. Um 1500.

Durchmesser: 0,055 m.

Abb. 21. Silberner Altar von 1492. Dieses Meisterweik steht an der Grenzscheide zwischen der deutschen Kunst des Mittelalters und der Renaissance. Der Kanonikus Bernhard Adelmann von Adelmannsfelden in Eichstätt ließ es durch den Augsburger Goldschmied Georg Seld fertigen. Die im Schrein zwischen zierlichen Säulchen stehenden Heiligenfiguren sind vollrund, jene an den Flügeln in Relief getrieben, eine Glanzleistung der Technik und Kunst. Sie stellen, von links nach rechts gesehen, dar: Katharina, Hieronymus, Richard, Bonifatius, Walburga, Willibald, Wunibald, Thomas Martyr, Barbara. In ihnen lebt noch einiges von der Gotik weiter, während im übrigen die Formenwelt der norditalienischen Frührenaissance den Ton angibt.

Höhe: 0,53 m, Breite: 0,624 m.



ABB. 46. RELIQUIENKASSETTE VON WILHELM V.
Gold, emailliert. Vor 1600. — 0,038 m hoch; 0,053 m breit; 0,08 m lang

Die noch zu besprechenden Kunstwerke führen uns mitten in die deutsche Renaissance hinein. Die daran beteiligten Künstler lassen sich nur in wenigen Fällen feststellen, namentlich deshalb, weil die meisten Arbeiten auf unmittelbaren Auftrag Albrechts V., Wilhelms V. und Maximilians I. entstanden. Die Werke aus der Zeit Herzog Albrechts V. (1550—1579, vgl. Abb. 10, 11, 31 und 32, ferner 12 und 13, sowie 39) kennzeichnen sich durch klare Gesamtdisposition, ruhige Bestimmtheit der Details und gehaltene Wirkung bei allem Reichtum. Unter Wilhelm V. (reg. 1579—1597, starb 1626) beobachtet man eine stärkere Betonung prachtvoller Materialwirkung und eine Vorliebe für Edelsteine und kleinste Details (Abb. 17 und 18, dann 15, 16 und 46). Die Maximilian I. (1597—1651) nahestehenden Künstler arbeiten im Sinne der italienischen Hochrenaissance und beeinflussen in München die Goldschmiedekunst mehr oder minder nach dieser Richtung, liefern ihr wohl auch selbst Entwürfe (Abb. 24, 27, 34, 38, 43, 44, 45, 47). Motive von Stuckornamenten der Münchener St. Michaelskirche und der alten Hofkapelle wiederholen sich an solchen Goldschmiedearbeiten.

An den Arbeiten der ganzen Zeit, die wir oben kennzeichneten, kommen die kostbarsten Edelsteine, insbesondere Rubine (rot) und Smaragde (grün), Türkise (blaugrünlich), Topase (gelblich) in kunstreicher Fassung zur Verwendung. Sehr beliebt sind auch Kameen, d. i. geschnittene Edelsteine, aus denen Köpfe, Figuren und ganze Gruppen als Relief hervortreten, ferner Gemmen (intagli), d. h. Edelsteine, in welche die Darstellungen vertieft geschnitten sind (vgl. Abb. 12, 14, 40). Auf glänzender Höhe steht die Kunst des Emaillierens. Aus dem bei Besprechung von Abb. 28 geschilderten Tiefschnittschmelz entwickelte sich das Maleremail wie von selbst, desgleichen die freieste Überdeckung größerer Metallflächen, die Füllung leicht eingravierter Zeichnungen und die Bemalung reliefierter und runder Figuren mit Email. Hierbei kam durchscheinendes (translucides) und stumpfes (opakes) Email mit raffinierter Berechnung in Anwendung, wie z. B. beim Hausaltar Albrechts V, Abb. 11. Wo es sich nicht um ausschließliche Erzeugnisse der Edelmetallkunst handelt, wird Ebenholz beigezogen, das zu Gold, Email, Perlen und Edelsteinen vorzüglich steht. Eine bedeutende Rolle spielt endlich der Bergkristall in wundervoller Behandlung, wovon die Reiche Kapelle glänzende Proben bietet (vgl. Abb. 14).

Nach diesen allgemeinen Winken dürfen wir uns zu den einzelnen Werken kurz fassen.

Abb. 10, 11, 31, 32. Der Hausaltar Albrechts V. (1550—1579) und seiner Gemahlin Anna, der Tochter des Kaisers Ferdinand I., ist eine entzückende religiöse Dichtung in Goldemail und Ebenholz. Schon geschlossen (Abb. 31 und 32) erfreut er durch seine ruhige Harmonie und den Geschmack seiner Dekoration mit emailliertem Golde. Bei offenen Flügeln ruft er rückhaltloses Staunen hervor. Alles Figürliche und alles Ornament besteht aus unerreicht schönem Goldemail; Edelsteine kamen nicht zur Verwendung. Ein unten hinlaufendes Fries erzählt den Sündenfall. In der Hauptnische stand eine goldemaillierte Gruppe der Pietà, die leider abhanden kam; die obere Nische füllt die Auferstehung Jesu aus. Die Patrone des Fürstenpaares schmücken die Nischen und zu oberst sieht man drei Allegorien der Herschertugenden. Die Ornamentfüllung, welche jetzt im Grund der Hauptnische angebracht ist, gehört auf die Rückwand (vgl. Abb. 32). Man hat die Vermutung ausgesprochen, der Münchener Maler Hans Muelich (1515—1573), welcher dem Herzog und seiner Gemahlin nahestand und zweifellos Entwürfe zu Goldschmiedearbeiten fertigte, habe dieses Werk erfunden. Diese Annahme findet hauptsächlich in einem Altarentwurf im Münchener Nationalmuseum ihre Stütze.

Höhe: 0,43 m, Breite: 0,51 m.

Abb. 12 und 14. Der Schrein des Herzogs Albrecht V. bietet als Ganzes ein Bild abgeklärter Pracht und fordert in den Details zur Bewunderung auf. In die Bergkristallplatten sind mit höchster Feinheit Szenen aus dem Alten Testament und allegorische Darstellungen geschnitten. 77 größere und kleinere Kameen zwischen 180 Perlen, 58 kleinen und 4 großen Rubinen, 4 großen Smaragden und 76 Platten aus Lapislazuli schmücken den mit hervorragendem architektonischem Empfinden komponierten Aufbau. In den Verfertigern der einzelnen Teile haben wir heimische Künstler zu suchen.

Höhe: 0,43 m, Breite: 0,81 m.

Abb. 13. Der große als Doppelsarg gedachte Reliquienschrein entstand kurz vor 1626 im Auf-



ABB. 47. BLUMENVASE AUS ACHAT
Henkel und Verbindung mit dem Fuß Gold emailliert
Erstes Viertel des 17. Jahrhunderts. Höhe: 0,22 m

trag Maximilians I. 209 Perlen, 109 Kameen, 52 Rubine, 23 Smaragde, 2 Amethyste, 20 Tafelsteine und Ornamente in Goldemail bilden die Zier des Gehäuses aus Ebenholz und seines Inhaltes.

Höhe: 0,48 m, Breite: 0,82 m.

Abb. 15 und 16. Die zwei Altäre aus emailliertem Gold, mit feststehenden Flügeln, stammen wohl aus einer und derselben Werkstätte. In Abb. 15 sind die zwei seitlichen Gebälkträger eine Wiederholung aus dem Altar Albrechts V., aus letzterem Altar sind in Abb. 16 Gesimsornamente wiederholt. Abb. 16 dürfte älter sein als Abb. 15 und steht künstlerisch höher; namentlich verdient die Emailbehandlung vollste Bewunderung.

Abb. 17 und 18. Großes Ostensorium in der Altarnische. Es besteht aus Silber mit Gold und Email. Acht Figurengruppen in Goldemail und 26 Einzelfiguren gleicher Technik sind in dem nach spätgotischem Schema aufgebauten, aber in das Gewand der Renaissance gekleideten Reliquiar verteilt, das überdies noch 61 Perlen, 162 Rubine, 97 Smaragde zieren. Unter dem mittleren Kristallbehältnis, das eine von Wilhelm V. im Jahre 1583 erworbene Reliquie einschließt, steht die Inschrift: »De columna concisa et terra madefactis Sanquine Christi 1590«. Infolgedessen wird als Entstehungszeit das Jahr 1590 angenommen. Hiegegen erregt der Umstand Bedenken, daß drei der in dem Ostensorium untergebrachten Reliquien erst in den Jahren 1613 bezw. 1619 erworben wurden (Inventar der Reliquien, testim. 82, 16 und 25). So, wie es seit mindestens 1626 fertig dasteht, enthält das wundervolle Werk jene sechs Reliquien, welche Wilhelm und seinem gleichgesinnten großen Sohne als die kostbarsten gelten mußten, jene nämlich, die sich unmittelbar auf das Leiden Christi beziehen. — Höhe: 1,15 m.

Abb. 23. Das Mutter Anna-Reliquiar, Gold emailliert, im Auftrag Maximilians I. zwischen 1623 und 1626 hergestellt, zeichnet sich durch elegante, leichte Komposition und köstliche Durchführung aus.

Höhe 0,323 m.

Abb. 24. Der altarähnliche Baldachin aus Ebenholz um die Gruppe der Madonna mit Kind in Wachs zeigt Malereien auf Elfenbein und ist mit 85 Smaragden, 87 größeren und einer Anzahl kleiner Perlen usw. geziert. — Höhe: 0,68 m.

Abb. 33. Das höchst subtil gearbeitete goldemaillierte Mittelstück mit der Anbetung der hl. drei Könige, aller übrige Figurenschmuck und einiges Ornament stammt von einem Goldaltar, der ähnlich wie der unter Nr. 15 reproduzierte vor einem Renaissancebau in Ebenholz untergebracht war. Es kommt auch aus derselben Werkstätte. Der jetzige Baldachinumbau ist barock.

Abb. 39. Das goldene Kreuz besitzt am Fuß über einem Postament aus Ebenholz eine wundervolle Emailarbeit. Der Kruzifixus aus Gold ist weiß emailliert. An den vier Kreuzenden strahlen große Rubine. Außerdem kamen zur Verwendung: 12 kleinere Rubine, 15 Tafelsteine, 13 Perlen, 2 Smaragde. Das Kleinod wurde im Auftrag Albrechts V. und seiner Gemahlin Anna hergestellt; letztere schenkte es dem Kloster Andechs, von wo es 1804 in die Reiche Kapelle kam.

Höhe: 0,37 m.

Abb. 40. Reliquiar, auf beiden Seiten gleich gearbeitet, mit zwei Gemälden auf Pergament. Da die Bilder, Kopien nach Hans von Achen (1552—1615), mit der Jahreszahl 1592 versehen sind, so wird das Werk um diese Zeit entstanden sein. Prachtvoll ist die Umrahmung der Gemälde (Geburt und Grablegung Christi), die sich auf die kleinen Reliquien beziehen. Sie besteht aus je einem Kranz von Kameen, Perlen, Rubinen und Goldemail. Das Reliquiar, das eine Höhe von 0,91 m mißt, ist mit 235 Perlen, 115 Rubinen, 2 Smaragden, 24 Kameen, 3 Tafelsteinen besetzt. Anregend ist ein Vergleich mit Abb. 18.

Abb. 44. Die Komposition ist leicht von gotischen Reliquiaren beeinflußt und läßt die einzelnen Reliquien entspechend zur Geltung kommen, ohne daß die Einheit der Gesamterscheinung verloren geht. — Höhe: 0,47 m.

Abb. 45. Einen völlig anderen Typ bringt das Kranionreliquiar zur Anschauung, das in den Details schon Anklänge an das Barock zeigt. Der schöne Schaft vermittelt sehr glücklich zwischen dem Fuß und der Umrahmung der Reliquie. — Höhe: 0,54 m.

Über die nicht ausführlich besprochenen Abbildungen dürften der Augenschein und die in den Unterschriften enthaltenen Hinweise genügenden Aufschluß geben. Außer den Kunstwerken, die wir im Bilde vorführen, werden in der Reichen Kapelle noch zahlreiche Kleinodien, z. T. in je zwei gleichen Exemplaren, aufbewahrt. So ein prachtvoll in Gold getriebener Kruzifixus, einige andere Kruzifixe, Reliquiare in verschiedenen Formen und Techniken, Paxtafeln, ausgezeichnete Elfenbeinreliefs aus dem 17. und 18. Jahrh., Elfenbeinstatuetten, Leuchter aus Gold, Kristall oder silbervergoldet und getrieben, einen silbervergoldeten, meisterlich getriebenen Weihwasserkessel, zwei Mitren, auf die über 33000 Perlen verwendet wurden, u. a. Alle diese Wertgegenstände aufzuzählen, würde zu weit führen. Es genügt, wenn wir die Freunde der vornehmen Goldschmiedekunst durch bildliche Wiedergabe der bedeutendsten Gegenstände erfreuen konnten.





Jos. Wagenbrenner pinx. 3128 Ges. für christl. Kunst, GmbH, München

Pietà





MEDAILLE VON HANS SCHNEIDER (WIEN) AUF DIE ERINNERUNGSFEIER AN DEN EUCHARISTISCHEN KONGRESS IN WIEN 1912
Text s. Beilage unter Verm. Nachr.

DER BACKSTEINBAU DER NORDOSTDEUTSCHEN TIEFEBENE STAMMT AUS DEM AUGSBURGISCHEN

Von Regierungs- und Baurat a. D. HASAK, Berlin-Grunewald

Mit der endgültigen Eroberung und Besiedelung der Lande östlich der Elbe durch die Deutschen seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts hält gleichen Schritt das Entstehen von Ziegelbauten daselbst. Da in den angrenzenden deutschen Landen eine Backsteinbaukunst damals nicht gepflegt wurde, so drängt sich von selbst die Frage auf: Woher stammt diese in jenen Ländern bis dahin unbekannte Kunst? Stammt sie gar von den Slawen? Wenn nicht die Kulturlosigkeit der slawischen Völkerschaften dem entgegenstände, so wäre diese Erklärung die naheliegendste und natürlichste. Denn überall da, wo sich diese ehemals slawischen Lande durch die deutsche Besiedelung aus dem Dunkel ihrer Geschichtslosigkeit herausheben, von der Elbe bis hinauf an den Bottnischen Meerbusen und im Süden bis zum Fuße der Karpathen, entstehen Kirchen und Dome in der dem benachbarten Deutschland fremden Backsteinkunst.

Es ist in den letzten Jahrzehnten heftig darum gestritten worden, ob diese Ziegelkunst aus den Niederlanden mit den einwandernden Holländern und Flamen in die Mark gelangt sei, oder ob Italien oder gar Dänemark das Ursprungsland ist.

Adler[1]) hatte in seinem berühmten Werke den Backsteinbau aus Holland stammend angenommen und blieb bis zu seinem Tode trotz heftiger Angriffe bei dieser Ansicht.

Die Hannoveraner und später Schäfer wiesen dagegen auf die gleichartigen Einzelformen der märkischen und italienischen Backsteinbauten hin und suchten daher in Italien den Ursprung der märkischen Ziegelbaukunst.

Inzwischen bestritt Rudolph,[2]) daß zu jener frühen Zeit im 12. Jahrhundert überhaupt schon beträchtliche Holländeransiedlungen östlich der Elbe stattgefunden hätten. Sie könnten schon aus diesem Grunde nicht die Urheber der märkischen Ziegelbauten sein.

Dehio[3]) hatte dieses ebenfalls abgelehnt mit dem Hinweis, daß sich im Bremer Lande viel früher Holländer angesiedelt hätten, ohne den Ziegelbau dorthin zu übertragen, trotzdem sie auch dort natürliche Steine nicht vorgefunden hätten.

Schließlich hat Stiehl,[4]) gestützt auf diese

[1]) Adler, Mittelalterliche Backsteinwerke des Preuß. Staates. Berlin. Seit 1859.

[2]) Rudolph, Niederländische Kolonien der Altmark Brandenburg. 1889.

[3]) Dehio, Hartwich von Stade, Erzbischof von Hamburg-Bremen. Göttingen 1872.

[4]) Stiehl, Der Backsteinbau romanischer Zeit. Leipzig 1898.



FELIX BAUMHAUER (MÜNCHEN) ROSENKRANZKÖNIGIN
Seitenaltarbild. In Deutschkrone, Westpreußen. — Text S. 376

früher als die ostelbischen seien und die Backsteinkunst der Mark daher sicher aus Italien stamme.

Doch versucht er diesen Erweis fast ausschließlich dadurch zu erbringen, daß er jedesmal auf das allerentschiedenste behauptet, die jetzt vorhandenen romanischen Backsteinbauten der Mark seien nicht mehr die ursprünglichen, von denen die Urkunden reden, sondern 50 Jahre später entstanden. Bei diesen Behauptungen beläßt er es. Einen Beweis versucht er nicht. Keine einzige 50 Jahre spätere Urkunde kann er beibringen.

Daß Stiehl die märkischen Bauten nicht richtig der Zeit nach einschätzt, erweisen die Urkunden und die Nachbarbauten. Die Zusammenstellung der märkischen romanischen Bauten erbringt den Beweis, daß die romanischen Ziegelbauten der Mark im 12. Jahrhundert und nicht im 13. Jahrhundert entstanden sind, gerade so wie alle anderen romanischen Bauten im übrigen Deutschland. Und zwar sind den urkundlichen Belegen nach entstanden:

Die Stadtkirche in Jerichow zwischen 1128 und 1144;
die Klosterkirche bei Jerichow zwischen 1148 und 1159;
die Klosterkirche zu Diesdorf, geweiht 1161;
der Dom zu Brandenburg zwischen 1161 und 1170;
die Dorfkirche zu Wulkow zwischen 1159 und 1172;
St. Nikolaus zu Brandenburg zwischen 1166 und 1173;
die Marienkirche zu Jüterbog, geweiht 1174;
die Klosterkirche zu Lehnin nach 1180;

Vorgänger, überdies den Nachweis versucht, daß die italienischen romanischen Bauten

die Klosterkirche zu Arendsee vor 1184;
die Dorfkirche zu Schönhausen, geweiht 1212.

Hieran schließen sich dann als frühest-gotische Bauten:

die St. Marienkirche auf dem Harlunger Berge in Brandenburg, 1222 im Bau;
die Krypta des Domes zu Brandenburg, 1235 geweiht;
die Klosterkirche zu Dobrilugk, 1225 bis 1238 erbaut.

Ein Haupthindernis, daß die märkische Backsteinkunst aus den Niederlanden stammt, besteht darin, daß es in diesen Gegenden überhaupt keine romanischen Ziegelbauten aus jener frühen Zeit gibt. Die sehr wenigen, die bekannt sind, entstammen dem Ende der romanischen Kunst, als in der Mark schon ein halbes Jahrhundert lang und darüber fast jede Kirche in Backstein aufgeführt worden war.

Daß es in den Niederlanden keine romanischen Backsteinbauten von Belang gab, hatte seine guten Gründe. Diese Gegenden waren zu römischer Zeit unbezwungenes deutsches Land. Römische Städte hatten dort nicht bestanden. Die römische Ziegelbaukunst war daher dort niemals erblüht.

Die Deutschen bauten in Holz. Da diese Gegenden auch bis zur Zeit des hl. Willibrod und des hl. Bonifatius heidnisch blieben, so erhielten sie christliche Kirchen erst allmählich seit rund 750. Da die Länder, welche ihnen Christentum und Gesittung brachten, der Niederrhein bis zur Mosel und Westfalen, nicht in Backstein bauten, so fand sich der Ziegel erst spät in den Niederlanden ein.



FELIX BAUMHAUER (MÜNCHEN) HL. JOSEPH
Seitenaltarbild. In Deutschkrone, Westpreußen. — Text S. 376

Anders verhielt es sich in der Mark. Die Machthaber, welche sie eroberten, waren zu gleicher Zeit Herren von Landstrichen, in denen seit Römerzeiten ununterbrochen in Backstein gebaut wurde.

Das war das alte Vindelizien, die Gegenden um Augsburg, wie allerdings auch Italien selbst.

Vindelizien hatte zur Zeit der Völkerwanderung außerhalb der Durchgangsgebiete der Deutschen nach Italien und Gallien gelegen. Die Goten kamen von Osten aus den Balkanländern und zogen über den Karst an Triest vorüber nach Italien. Die Heruler und Langobarden, welche unsern Landstrichen östlich der Elbe entstammten, überschritten den Brenner. Die Vandalen erschienen zuerst vor Mainz und stürmten die Mosel aufwärts nach Gallien hinein. Alemannen und Burgunden drängten über den Oberrhein. Dagegen das Land südwestlich der Donau blieb unberührt. Hierhin eilte Stilicho im Winter 404, als er sich Alarichs nicht mehr erwehren konnte und kam mit frischen Legionen gerade noch rechtzeitig über die Alpen zurück, um Honorius zu retten.

Hierher flüchteten sich römische Adelsfamilien, als 565 Geiserich Rom eroberte [1]).

Vindelizien wurde nach dem Fall des Gotenreiches schließlich fränkisch durch friedlichen Vertrag. So hatte sich dort römisches Können ungebrochen hindurchgerettet und mit ihm auch der Ziegelbau. Denn solange nur Baunachrichten sich erhalten haben, nämlich aus der Zeit Ottos des Großen, beschreiben sie uns Ziegelbauten in Augsburg.

Betrachten wir nun Oberitalien. Hat dieses bessere Möglichkeit besessen, den römischen Backsteinbau über die Völkerwanderung hinwegzuretten?

Durchaus nicht! Im Gegenteil! Verfolgen wir die geschichtlichen Ereignisse weiter.

Nachdem sich nordwärts der Alpen die Wogen der Völkerwanderung schon verlaufen hatten, und wieder geordnete Verhältnisse eingetreten waren, bricht über Oberitalien der Sturm erst los.

Nach den fürchterlichen Kämpfen zwischen Ostgoten und Byzantinern um 550 verhehrt Pest und Viehsterben Oberitalien jahrelang, so daß die Bevölkerung fast ausstirbt. Das benutzen die heidnischen Langobarden, die wildesten der deutschen Stämme, sich des Landes zu bemächtigen (568).

In diesen Jahrzehnten erfolgt in Italien ein schlimmerer Sturz der Kultur, als 100 Jahre vorher am Rhein und an der Donau.

Die Vorstellung also, welche einem jeden zuerst vorschwebt, daß Italien den römischen Ziegelbau überliefert habe, weil es der Sitz der Kultur gewesen sei, und daß daher der hiesige Ziegelbau aus Italien stammen müsse, verliert bei näherer Betrachtung der Geschichte an Begründung und Wahrscheinlichkeit. Oberitalien war verwüsteter und heruntergekommener als Vindelizien, der Oberrhein und Trier. Seine Kunst erlosch, während sie im Frankenreiche jugendfrisch erblühte. Wer das nicht weiß, der lese die Gedichte des Venantius Fortunatus.

Daher sehen wir auch später die romanische Baukunst in Italien weder früher noch vorgeschrittener auftreten als in Deutschland oder gar in Frankreich.

Daß die vorher aufgeführten romanischen Backsteinbauten der Mark noch diejenigen sind, welche die Urkunden erwähnen, wird durch folgende Gründe erwiesen:

1. gleichen sie in ihren Einzelformen den benachbarten romanischen Hausteinbauten aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, also aus derselben Zeit;

2. zeigen sie sich in ihren Einzelheiten wie in der Gesamtanlage in derselben Reihenfolge immer entwickelter, wie sie auf Grund der Urkunden hintereinander entstanden sind;

3. gibt es keine einzige Urkunde, die auch nur bei einem dieser Bauten von einem Neubau nach rund 50 Jahren berichtet;

4. müßte das Unwahrscheinlichste geschehen sein, daß sämtliche Bauten in derselben Reihenfolge zum zweiten Male nach 50 Jahren nochmals aufgeführt worden seien, in der sie einstens gegründet wurden. Denn das beweist die Aufeinanderfolge ihrer Formen.

Für jeden, der sich nicht durch eigene Bücher auf die irrige Annahme festgelegt hat, die romanische Baukunst habe im 13. Jahrhundert geblüht, ist es daher erwiesen, daß die romanischen Backsteinbauten der Mark noch die ursprünglichen der Urkunden sind und daher hauptsächlich dem 12. Jahrhundert entstammen.

Die von mir herausgegebenen »Zeittafeln der Denkmäler mittelalterlicher Baukunst von Franz Mertens«, Berlin, Wasmuth, 1911, zeigen das allmähliche Absterben der romanischen Baukunst bis rund 1220 überall klärlich auch für diejenigen, welche nicht durch das Sammeln der Urkunden sich diesen Nachweis selbst erbringen können. Dieses überaus hervorragende Werk deutschen Gelehrtenfleisses verdient die allgemeinste Beachtung.

[1]) Hasak, Der Kirchenbau des Mittelalters. Leipzig 1913. Band I. Zweite Auflage, S. 311; im Handbuch der Architektur. Band IV.

Nun ist mir aber in der letzten Zeit der Nachweis geglückt, daß der Backsteinbau nicht bloß seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts in der Mark gepflegt worden ist, sondern daß er schon viel früher, wahrscheinlich schon seit rund 950, dorthin eingeführt worden ist, als Otto der Große das Bistum Brandenburg 948 gründete. Denn der jetzige Dom zu Brandenburg birgt noch beträchtliche Reste aus jener Zeit, die völlig in Ziegeln hergestellt sind. Das sind die unteren Teile des Kreuzschiffes und des Chores.

Wenn man die Urkunden nach der letzten endgültigen Eroberung Brandenburgs 1157 durch die Deutschen richtig liest, ergibt sich ganz deutlich, daß damals noch der alte Dom teilweise vorhanden war und von den Heiden als Götzentempel benutzt worden war. Diesen Überrest nämlich, Chor und Kreuzschiff, hat Bischof Wilmar wieder zum Gebrauch herrichten lassen und 1165 die Prämonstratenser Domherren dorthin aus der Brandenburger Vorstadt Parduin übergeführt. Dann hat er erst ein neues Langschiff angefügt. Daraus, daß dieses Kreuzschiff (nebst Chor) eine Zeitlang für sich allein frei dagestanden hat und dergestalt benutzt worden ist, erklären sich all die sonst rätselhaften Bildungen derselben, vor allem, daß das Kreuzschiff gegen die Seitenschiffe völlig abgeschlossen ist.

Die Backsteine dieser ältesten Teile sind fast so klein, wie unser heutiges preußisches Normalformat. Sie sind etwas über 6,5 cm hoch, 12—13 cm breit und 25 cm lang. Sie ähneln in der Kleinheit ihrer Abmessungen denen der frühesten Augsburger Bauten, so des Domes, der 994 eingestürzt war und sogleich wieder aufgeführt worden ist. Dieser steht zur Hauptsache noch vor uns. Die Backsteine seines Schiffes zeigen die Abmessungen: 6 oder 7 cm zu 17 cm zu 33 oder 37 cm[1]).

Der Brandenburger Dom wie der Augsburger Dom gehören somit zu den ältesten Ziegelbauten Deutschlands nachrömischer Zeit. Nur die Schiffspfeiler der von Einhart gegen 830 erbauten Stiftskirchen



FELIX BAUMHAUER (MÜNCHEN) TRINITÄT
Hochaltarbild. In Deutschkrone, Westpreußen — Text S. 376

[1]) Nach gütiger Angabe des dortigen Herrn Baurat Schmidt.



WILLY STUCKE (BONN) APSISGEMÄLDE
Kirche der hl. Familie zu Cassel. — Text S. 362

zu Seligenstadt am Main und zu Steinbach bei Michelstadt im Odenwalde sind noch älter.

Von Einhardt hat sich auch ein Schreiben mit Aufträgen an einen gewissen Egmunel erhalten, in welchem er Ziegel bestellt. Dieses lautet:

»Dem geliebten Bruder N. Einhard Gruß im Herrn. Wir wollen, daß du Egmunel über unseren Auftrag unterrichtest, daß er uns quadratische Ziegeln herstelle, welche nach jeder Seite zwei Hand-Fuß (pedes manuales) haben und 4 Finger in der Dicke, 60 Stück; und andere kleinere ebenso quadratisch nach jeder Seite 1 1/2 und 4 Finger, und 3 Finger in der Dicke, an Zahl 200.«

Der Ziegelbau war also schon vor der Eroberung Ostelbiens durch die Deutschen im 12. Jahrhundert eine bekannte und gepflegte Bauweise in Deutschland. Damals aber kamen Landstriche mit Ziegellehm, die der Hausteine entbehrten, von bisher unbekannter Ausdehnung zur Besiedlung und Bebauung; und so erblühte eine Ziegelkunst von nie gesehener Ausdehnung.

Daß sie nicht aus Italien stammte, sondern deutsches Eigengut war, beweist schließlich noch ganz unwiderleglich die Herstellungsweise der Backsteine.

Die Ziegeln wurden in Deutschland damals wie heutzutage in Kästen gestrichen. Dadurch werden sie, soweit dies das Brennen nicht verändert, untereinander gleich und von sauberer Gestalt.

Diese Herstellungsweise beschreibt auch der hl. Rabanus Maurus in seinem »De Universo« gegen 830:

»Daher sind Steine der verschiedensten Art für den Aufbau passend. Von den künstlich gemachten werden zu den Wänden und Fundamenten gebrannte Ziegelchen (cocti laterculi), zu den Dächern Regen- und Deckziegeln (imbriculae tegulaeque) passend hergestellt. Deckziegel (tegulae) werden sie genannt, weil sie die Gebäude eindecken, und Regenziegel (imbrices), weil sie den Regen (imber) aufnehmen. Tegula ist aber die erste Stufe des Namens, dessen Verkleinerung tigillum. Laterculi werden sie aber genannt, weil sie breit (lati) ausgebildet werden, umgeben rings von vier Brettchen.

Die lateres aber sind roh. Sie werden ebenfalls davon so genannt, daß sie breit in Holzformen hergestellt werden. Dabei wird crates (Hürden) das genannt, auf welchem man den Lehm für diese rohen Ziegeln zu tragen pflegt. Es sind nämlich Verbindungen von Ruten, genannt apo to cratin, d. h. was sich gegenseitig hält. Der Lehm (lutum) aber wird so genannt, weil er nicht rein sei, denn alles gewaschene (lotum) ist rein.«

In Italien jedoch und gerade zu der Zeit, als sich der Ziegelbau in Ostdeutschland wie in Oberitalien zu neuer nie gesehener Blüte entwickelt, also im 12. Jahrhundert, herrscht eine ganz barbarische Art der Herstellung der Backsteine. Keiner ist dem andern gleich, weder in der Länge noch in der Höhe, noch in der Breite. Ersichtlich haben die Italiener große Lehmkuchen geschlagen und aus diesen durch parallele Schnitte mit dem Messer die Ziegeln herausgeschnitten.

Das Mauerwerk aus solchen völlig ungleichen Steinen sieht wenig schön aus. Wenn nun die Italiener erst gegen Ende des 12. Jahrhunderts sich dieser barbarischen Herstellungsweise entledigen und zur deutschen übergehen, dann liegt doch aller Grund zu der Annahme vor, daß die Italiener diese Herstellungsart von den Deutschen erst gelernt und übernommen haben, von den Deutschen, die seit Jahrhunderten schon in der fortgeschritteneren und besseren Art ihre Ziegel herstellten.

Wenn also die Herstellungsart der Ziegeln



WILLY STUCKE (BONN) MAJESTAS DOMINI (KARTON)
Vom Apsisgemälde in der Kirche der hl. Familie zu Cassel. — Text S. 362

nach menschlichem Ermessen eine deutsche ist, welche die Italiener damals erst übernommen haben, als sie selbst den Ziegelbau in ausgedehntem Maße zu betreiben anfingen, warum sollen dann die Einzelformen in der künstlerischen Gestaltung gerade von den Italienern stammen und nicht umgekehrt?

Denn gerade diejenigen Einzelheiten, die der italienische Backsteinbau zu altchristlicher Zeit aufweist, hat die romanische Kunst diesseits wie jenseits der Alpen aufgegeben und verwendet nur die Einzelheiten des romanischen Hausteinbaues auf Ziegelweise umgewandelt.

Diese Umwandlung der Einzelheiten aus der Hausteinkunst will für Italien um so weniger einleuchten, als dort die riesigen Ziegelbauten mit den altchristlichen Einzelheiten aller Welt vor Augen standen und daher eine Neuschaffung von Ziegeleinzelheiten weder nötig war noch nahe lag. Anders in Deutschland. Altchristliche Ziegelbauten standen kaum noch aufrecht, als sich die romanische Kunst entwickelte, und so griff man selbstverständlich zu den Einzelheiten der gleichzeitigen Hausteinkunst. Es waren ja dieselben Baumeister. Also auch für die neuen Backsteineinzelheiten der romanischen Kunst ist viel eher Deutschland das Mutterland als Italien.

Das wird um so einleuchtender und gewisser, je unrichtiger sich auch die anderen Gründe noch herausstellen, die auf italienische Herkunft schließen lassen sollten.

Da sollten die romanischen deutschen Ziegel-



WILLY STUCKE (BONN) DIE HL. APOSTEL PETRUS UND JAKOBUS D. J. (KARTON)
Vom Apsisgemälde der Kirche der hl. Familie in Cassel. — Text S. 362.

bauten keine Fensterschrägen auf den Sohlbänken haben. Das stamme eben aus dem Sonnenlande Italien, wo es so wenig regnet, daß man keine Schrägen nötig habe.

Aber derjenige, der das verfocht, wußte dann nicht, daß auch die Hausteinbauten jener Zeit in Deutschland keine Schrägen hatten. — Ganz ebenso verhielt es sich mit der italienischen Herkunft der Kirche zu Dobrilugk. Da waren keine Glasfalze in den Fenstern. Folglich wären die Fenster nicht verglast gewesen; ergo italienischer Herkunft.

Daß die Dobrilugker Fenster verglast waren, zeigt mein Nachweis im Handbuch der Architektur (Hasak. Der romanische und gotische Kirchenbau, Bd. 2, S. 137 ff.). Aber nicht bloß Dobrilugk war verglast, auch alle italienischen Bauten waren verglast oder mit durchbrochenen Gips- oder Marmortafeln versehen, wo man es nur halbwegs erschwingen konnte.

Solch grause Barbarei hat nie geherrscht. Das Sammeln der Urkunden zeigt, daß solche Ansichten ohne Begründung dastehen.

Der märkische Ziegelbau, wie der der ganzen nordostdeutschen Tiefebene, stammt aus dem Augsburgischen, in Herstellungsweise wie in den künstlerischen Einzelheiten. Die Italiener haben alle Verbesserungen und Verfeinerung der Deutschen erst später nachgeahmt. Der Dom steht als romanischer Ziegelbau in Augsburg nicht vereinzelt da. In der Stadt selbst sind noch Bauteile in Backstein vorhanden (zumeist die Türme) an St. Peter am Perlachsberg, St. Moriz, St. Georg, Heiligkreuz.

In der Umgegend führt v. Steichele schon 1856 in seinem Archiv für die Geschichte des Bistums Augsburg folgende Kirchtürme an: Die zu Göggingen, Inningen, Gersthofen, Lechhausen (?), Oberhausen.

In der Neuzeit hat man das bisher übersehen.

Der Deutsche ist geneigt, alles fremden Völkern zuzutrauen, nur nichts sich selbst. Wie sagt doch Jakob Grimm?[1]) »Es ist ein alter Zug der Deutschen, ihr Eigentum immer am letzten anzuerkennen und am ersten preiszugeben.«

[1]) Jakob Grimm, Über Jornandes Abhandlungen der Kgl. Akademie der Wissenschaften. Berlin 1844, S. 19.

»Mein Vater hatte die Vorstellung, daß es mit den Gemälden völlig wie mit den Rheinweinen beschaffen sei, die, wenn ihnen gleich das Alter einen vorzüglichen Wert verleiht, dennoch in jedem folgenden Jahre ebenso vortrefflich wie in dem vergangenen könnten hervorgebracht werden. Nach Verlauf einiger Zeit wird der neue Wein auch ein alter, ebenso kostbar und vielleicht noch schmackhafter.« Goethe.





WILLY STUCKE (BONN): DIE HL. APOSTEL ANDREAS, MATTHÄUS UND SIMON
Kartons. — Vom Apsisgemälde der Kirche der hl. Familie in Cassel. — Text S. 362

DIE AUSMALUNG DES CHORES DER PFARRKIRCHE S. FAMILIA ZU CASSEL

Von F. Krämer-Cassel

Der Chor, der Hauptteil eines Gotteshauses, soll auch bei der Ausmalung den reichsten Schmuck erhalten und dieser kann, wenn es sich um figürliche Ausmalung handelt, nur von einem Künstler ausgeführt werden. Das hat man auch bei der Ausmalung des Chores der Kirche zur hl. Familie in Cassel berücksichtigt und einen Künstler dazu herangezogen, auf den man durch seine Fresken im Chor der Bonn-Endenicher Pfarrkirche aufmerksam geworden war. Die Kirche zur hl. Familie ist eine im altchristlichen Stil erbaute weiträumige Basilika, und sie macht das Fehlen der Ausmalung deshalb so fühlbar, weil dieser Stil große Wandflächen für Ausmalung bietet, wie kein anderer. Gerade die Ausmalung des Chores stellt große Anforderungen an die Fähigkeiten des Künstlers. Willy Stucke-Bonn hat in der kurzen Zeit von nicht vier Monaten durch die Sicherheit seines Könnens sich seiner schwierigen Aufgabe in geradezu mustergültiger Weise entledigt.

Der Künstler ist vierunddreißig Jahre alt; gebürtig aus Cleve, hat er seine Ausbildung in der Münchner Akademie unter Professor Feuerstein erhalten und lebt seit 1907 in Bonn. Ohne daß er den Meister nachahmt, erkennt man doch, hauptsächlich in der Zeichnung, dessen Schule.

Bei der Ausmalung solch gewaltiger Flächen, wie sie die Apsis einer 12 m hohen Basilika mit 4 m langem Halbmesser bietet, ist die richtige Raumverteilung nicht nur eine sehr wichtige, sondern auch eine sehr schwierige. Neben der Raumverteilung bietet dann die starke Wölbung der Koncha weitere Schwierigkeiten. Stucke hat dieselben sehr glücklich überwunden (Abb. S. 358). Man findet hier keine Überladung und keine unangenehm wirkenden Zwischenräume. Auch sind die



WILLY STUCKE (BONN) VEREHRUNG DER GOTTESMUTTER
Wandgemälde in der Kirche der hl. Familie zu Cassel. — Karton. — Text unten

bei solch starker Wölbung sich bietenden störenden Verkürzungen durch beabsichtigte geschickte Verzeichnungen vermieden. Der Stoff der Darstellung war dem Künstler vorgeschrieben. Derselbe sollte mit einigen Abweichungen den bei der Ausmalung des Chores der altchristlichen Basilika althergebrachten entsprechen. Die Art der Darstellung und Ausführung derselben war ganz in das Belieben des Künstlers gestellt. Er brauchte nicht die für unsere Zeit wenig verständliche, ernste, aber auch bis zu einem gewissen Grade steife Kunst »eine uns fremd gewordene Kunstepoche« nachzuahmen, sondern konnte eine selbst erfundene, selbst erlebte betätigen. Die Gesamthöhe der Apsis wurde in drei fast gleiche Teile zerlegt, deren unterer als Hintergrund für den Hochaltar mit einem vorherrschend grünen Teppichmuster geschmückt wurde. Die beiden oberen Teile blieben zur Bemalung frei. Oben in der Wölbung sieht man die hl. Familie, welcher die Kirche geweiht ist. In der Mitte thront zwischen Maria und Joseph Christus (Abb. S 359), der allmächtige König, von einer Glorie umstrahlt. Die Rechte hat er segnend erhoben, in der Linken hält er das Buch mit der Inschrift: Ich bin der Anfang und das Ende. Die Verbindung dieser oberen, majestätisch wirkenden Gruppe mit der unteren, den zwölf Aposteln, wird durch einen schwebenden Engel, welcher ein Spruchband mit der Aufforderung: Vigilate et orate, trägt, hergestellt. Dieser Engel verbindet zugleich mit den darunter knienden zwei anbetenden Engeln die beiden rechts und links stehenden Apostelgruppen und bewirkt, daß der Schwerpunkt der ganzen Komposition in die Mitte gelegt ist. Es lag die Gefahr nahe, daß die obere Gruppe durch ihre größeren Dimensionen, die Größe der Christusfigur ist 3,57 m, die eine Betonung der Hauptfiguren des ganzen Apsisbildes verlangte, auf die Apostelgruppe drücken würde. Dies wurde einmal dadurch vermieden, daß die drei Figuren der oberen Gruppe in hellen, lichten Farben, es herrscht Weiß in verschiedenen Abstufungen und Schattierungen vor, gehalten wurde, während im Gegensatz dazu die Apostel in zum Teil recht farbige kontrastreiche Gewänder gekleidet sind. Trotz der mannigfachen Bewegung sind die kraftvollen Männergestalten, von denen der Beschauer überzeugt sein muß, daß sie bereit waren, den Glauben an Christus mit ihrem Tode zu besiegeln, von einer vornehmen Ruhe (Abb. S. 360 u. 361). Jede dieser prächtigen 2,30 m hohen Gestalten, die verschieden in Charakter, Ausdruck und Stimmung sind, hält das kennzeichnende Attribut. Petrus, das Haupt der Apostel, trägt priesterliche Gewandung; sein Blick ist aufwärts zum himmlischen Lehrmeister gerichtet; während Johannes zur Gottesmutter, die ihm der sterbende Heiland empfahl, emporblickt. Vom tiefblauen Hintergrunde heben sich die Apsisbilder, die mit Sicherheit gezeichnet sind, mit ihren goldenen erhabenen Heiligenscheinen sehr plastisch mit starker, klug berechneter Fernwirkung ab. Sie wirken geradezu monumental. Die Korrektheit in der Zeichnung wird bei Stucke wohl nie versagen. Die Haltung der Figuren ist ruhig und vornehm, die Anordnung der Gewandung ist vollendet. Der schön gegliederte Aufbau der Komposition verrät die Hand eines geschickten Meisters, alles ist voll Kraft und Leben, dabei einfach und großartig. Das Kolorit ist lebhaft, kräftig und volltönend, doch ohne ins Bunte zu fallen. Seine gute Schule bewahrt Stucke vor Fehlgriffen; der überschwengliche »Farbenrausch« der Neuerer ist in seinen farbenreichen Fresken nicht zu finden. Über diesen Bildern ruht eine feierliche, religiöse, ernste Stimmung. Rechts und links auf den Zwickeln der die Apsis einschließenden Wand schweben betende und Rauchfaß schwingende Engel. Sie sind mit Geschick in den Raum hineinkomponiert, fein in der Zeichnung (Abb. S. 364) und vornehm in lichten Farben gehalten. Sie steigen hinauf zum Lamme, welches mitten über der Apsis auf dem Buche mit den sieben Siegeln ruht.

Die den Chor begrenzenden Wände sind mit zwei großen Fresken bemalt. Rechts sieht man die Gottesmutter umgeben von Heiligen, welche sie besonders verehrten (Abb. oben). In der Mitte des Bildes sitzt die jungfräuliche Gottesmutter im lichten grünen Gewande mit hellblauem Mantel auf einem Thron. Eine überaus anmutige Gestalt, sehr fein empfunden und schön in



WILLY STUCKE (BONN) DER HL. JOSEPH, SCHUTZPATRON DER KIRCHE

Wandgemälde in der Kirche der hl. Familie zu Cassel. — Karton. — Text unten

der Linienführung. Blühende Rosen umranken den Thron, dessen Rückenwand gemusterten Goldbrokat bekleidet. Auf der Stufe des Thrones kniet die jugendliche Gestalt des seligen Hermann Joseph, der Madonna einen Apfel reichend. Daneben kniet die hessische Landgräfin St. Elisabeth. Hinter ihr steht der große Verehrer Mariens, Abt Bernhard von Clairvaux, und neben ihm steht die prachtvolle Gestalt des unbesiegten Verteidigers der Würde der Gottesmutter, im bischöflichem Ornat, St. Cyrillus, der Patriarch von Alexandrien. Links vom Thron kniet St. Dominikus, daneben stehen St. Antonius und in glänzender Rüstung St. Georg mit dem getöteten Drachen. Der Hintergrund zeigt den Ausblick auf eine ernstgestimmte Landschaft. Von dem dunklen Grün der Bäume und dem tiefblauen Himmel heben sich die prächtigen Gestalten der Heiligen mit den verschiedenfarbigen Gewändern ab. — Auf der gegenüberliegenden Chorwand thront St Joseph als Schutzpatron der Kirche (Abb. oben). Segnend hält er die Hand über die vom Papste Pius IX. getragene Peterskirche. Er ist umgeben von den Mitpatronen der Pfarrkirche und Diözesanheiligen. Rechts steht das hl. Kaiserpaar Heinrich und Kunigunde, davor kniet die Verwandte des hl. Bonifatius, St. Lioba, eine sehr schöne malerische Gruppe. Neben der feinen Linienführung mutet hier besonders das frische, farbenfreudige Kolorit an, welches zumeist in den mittelalterlichen Gewandungen des Kaiserpaares hervortritt. Hinter dem Papste steht der Apostel der Deutschen in grüner Kasula, welche zu dem goldschimmernden Pluviale des Papstes eine wunderbare Wirkung hervorbringt. Neben Bonifatius steht dessen erster Schüler Sturmius und zwischen beiden der heilige Einsiedler St. Heimrad, eine Figur mit prachtvollem Charakterkopf. Auch hier ist die Raumausfüllung des Hintergrundes durch ein ernstes in den Farben sattes Landschaftsmotiv gewahrt und die große Fläche ist durch geschickt verteilte Linien, Mauer, Thron und Stufen, hier sowohl wie bei dem rechten Wandbild, gegliedert. Besonders in diesen beiden Wandbildern hat Stucke sein feines Gefühl für die religiöse Malerei betätigt. Das sind großzügig angelegte Andachtsbilder, feintönige Gemälde, aus denen jede einzelne Figur, die aufs klarste charakterisiert ist, zum Volke eindringlich redet.

Die Chorausmalung ist mit Ausnahme weniger dekorativer Teile mit Öltempera gemalt und fügt sich sehr schön in die einfache Architektur des Chores. Diese selbst ist durch schlichte, aber wirkungsvolle Dekoration sehr gehoben.

Man darf wohl annehmen, daß Stucke, der hier in dieser Wandmalerei eine hohe künstlerische Leistung geliefert und in dem ganzen Werke eine große Summe begeisterten Glaubens, Wissens und Könnens verkörpert hat, der in der Blütezeit rüstiger Schaffenskraft steht, in Zukunft auf dem Gebiete der christlichen Kunst noch Großes leisten wird.

DER TROST DER KUNST

Der Pinsel und der Meißel ward zum Schwert!
Die heil'ge Kunst muß wie ein Bettler darben,
Sie geht zum Acker, trägt des Bauers Garben,
Denn jedes Stücklein Brot hat Lebens Wert.

Wer baut noch Kirchen? Schanzen nur und Wall!
Wer singt noch Lieder? Angst nur herrscht und Schweigen!
Wo schlingt sich noch der Freude sel'ger Reigen
Zu dieses Blutbads ungeheurem Schwall?

Doch kehrt das Volk jetzt weinend sein Gesicht
Zum Heilandsbild, das fromme Hände malten,
Als uns des Friedens Gottessterne strahlten,
Und holt sich hoch vom Kreuze Trost und Licht.

M. Herbert.



WILLY STUCKE (BONN) BETENDE ENGEL
Am Triumphbogen der Kirche der hl. Familie zu Cassel. — Karton
Text S. 362

DIE ST. MORITZKIRCHE IN HALLE A. D. SAALE

von Hugo Steffen, Architekt, München

Eine der ehrwürdigsten Kirchen der Stadt Halle aus mittelalterlicher Zeit, die dicht am Saalestrom gelegene St. Moritzkirche, welche i. J. 1856 ihr siebenhundertjähriges Jubelfest feierte, geht leider, falls nicht bald eine durchgreifende Restaurierung vorgenommen wird, ihrem vollständigen Verfall entgegen, was man im Äußeren besonders an den durch Wind und Wetterstürme der Jahrhunderte bis zur Unkenntlichkeit zerbröckelten Strebepfeilern und der Eingangshalle beobachten kann. Diese Wahrnehmung erfüllte mich bei meiner letzten Anwesenheit in der alten Hallorenstadt mit tiefem Bedauern und ich hielt es daher für angebracht, die an Kunstschätzen so reiche, interessante Kirche einer eingehenden, baugeschichtlichen Betrachtung zu unterziehen.

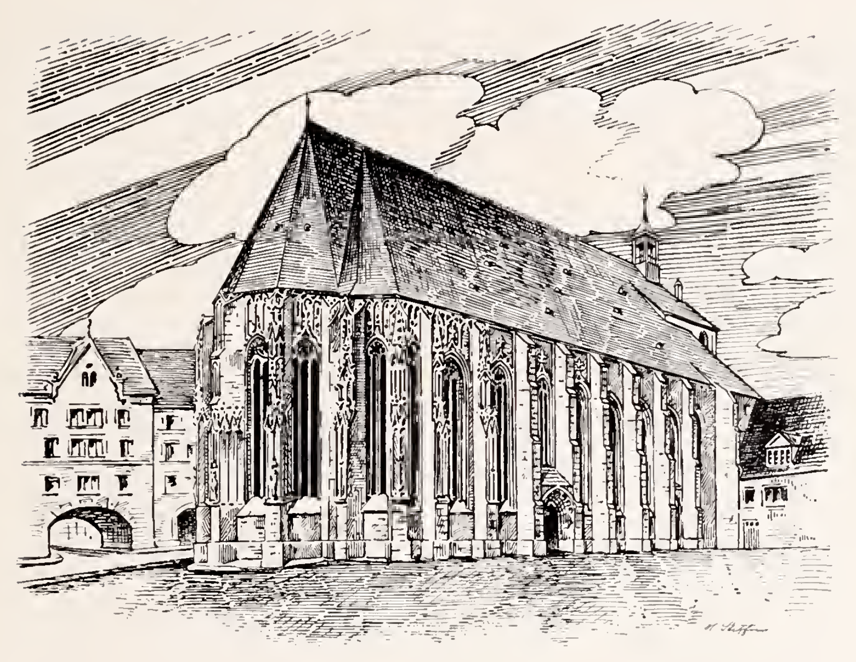
Im wesentlichen besteht, wie sofort aus dem Grund- und Aufriß ersichtlich, der Kirchenbau in formaler Hinsicht aus zwei Teilen, der östlichen ersten und der westlichen zweiten Bauperiode. Es ist eine dreischiffige Hallenkirche mit 8 Jochen und 16 Pfeilern, hat im Osten nach der Stadtseite zu eine im Äußeren wie Inneren reiche Chorpartie und nach Westen eine dicht an der Saale gelegene Turmanlage, von der jedoch nur die im Grundriß ersichtlichen Fundamente und Pfeiler zur Ausführung kamen. (Vgl. Abb. S. 365.)

Aus den reichentwickelten Formen der Choranlage nebst Pfeilern des östlichen Teiles erkennt man die in höchster Blüte stehende, aber doch schon leise dem Verfall entgegenneigende Gotik. Der Chor des Hauptschiffes ist in der Mitte durch sechs, seitlich durch drei Stufen gehoben. Am achten Joche kennzeichnet der mit einem Bogen abgeschlossene westliche Teil durch seine einfachen achteckigen Pfeiler, welche nicht mehr wie bei der Chorseite die Dienste haben, die spätere zweite Bauperiode. Hier schießen, wie bei der Marienkirche, die Rippen der Gewölbe ohne jegliche konstruktive Entwicklung in die Pfeiler hinein und entfalten sich nicht mehr, wie in der besten Zeit der Gotik, aus den Diensten derselben. Es zeigt sich hier eben der Verfall und das Aussterben der mittelalterlichen Baukunst. Die Mauern der Türme sind im Inneren durchbrochen und ist dieser Raum, welcher in der Südwestecke die nach dem Dachboden führende Wendeltreppe enthält, zur Vergrößerung des Schiffes hinzugezogen worden. Der Saalestrom streift die Fundamente der Turmanlage und scheint es sehr wahrscheinlich, daß man deshalb von einem Turmbau Abstand nahm, weil man fürchtete, das Wasser könnte die Fundamente unterspülen und einen Einsturz der Türme herbeiführen. Eine Tür an der Westseite fehlt natürlich durch die erwähnte Lage am Strome, dahingegen finden wir an der Nord- und Südseite des Turmunterbaues zwei jetzt vermauerte Türen, deren letztere den Ausgang zum ehemaligen Kloster gebildet haben mag, welches nach dem jetzigen Pfarrgarten zu gelegen war, wovon daselbst noch zahlreich verstreute Reste romanischer Säulen zeigen. Aus dem Grundrisse der Kirche sieht man deutlich, daß die vier letzten Fenster der Südseite nach dem Klostergarten gerichtet waren.

Vor Erbauung der jetzigen Kirche stand schon eine alte romanische mit Kloster an gleicher Stelle, von der auch noch verschiedene Teile, als Hauptsächlichstes der alte Altartisch, erhalten geblieben sind. Ein Unikum entdeckte ich auf dem Dachboden, woselbst mir zu meinem großen Erstaunen im Innern der Nordseite das noch goldfunkelnde romanische Hauptgesims entgegenstrahlte. Dies Rätsel war jedoch bald zu lösen. Man benutzte einfach die Werksteine vom Hauptgesimse der alten romanischen Kirche wieder zum Neubau, indem man dieselben umdrehte und auf der früheren Rückseite ein gotisches Ornament herausmeißelte, das romanische jedoch ruhig stehen ließ, da es ja nach innen zu liegen kam. So schimmert es noch heute dem neugierigen Forscher entgegen, wie ein Gruß aus längst entschwundener Zeit!

Aus den Inschriften geht hervor, daß man i. J. 1388 die alte romanische Kirche wahrscheinlich bis zur Mitte des jetzigen Schiffes abbrach und die Ostseite mit Chor neu aufbaute. So bestand nun eine romanische Westseite und ein hoher, gotischer Chor im Osten, welcher jetzt noch erhalten ist. Der romanische Teil wurde erst Ende des 15. Jahrhundert abgebrochen und die jetzige spätgotische Hälfte mit Turmanlage vom Chor ab bis dicht zur Saale zugefügt, wodurch die jetzige Gestalt der Kirche erstand.

Zwei Minuskelinschriften an den Chorpfeilern des



ANSICHT DER KIRCHE ST. MORITZ IN HALLE A. D. SAALE
Text S. 364. — Aufnahme von Architekt Hugo Steffen

Als Baumeister des westlichen Teiles der Kirche und des Turmes wird uns ein gewisser Carl Drachstädter genannt, doch der Turmbau ist nicht höher als bis zum Dach des Schiffes gediehen. Man hat dann, wie bei der Ulrichskirche in Halle, eine Glockenstube aus Fachwerk gebaut, welche später der Schadhaftigkeit wegen wieder abgebrochen wurde. Dreyhaupt berichtet uns: ›Des Raths Zimmermann Adam Gerber erhielt den Auftrag, einen Thurm aus Fachwerk zu erbauen, den er 1697 vollendete‹. Aber schon 1789 stürzte er, weil völlig unkonstruktiv gebaut, wieder zusammen und 1802 errichtete man die jetzige Glockenstube.

Im Innern der Kirche steht am nördlichen Pfeiler die Jahreszahl 1504, am südlichen 1508, welche Daten die Beendigung des Kirchenbaues der zweiten, westlichen Hälfte angeben. Der Althallesche Geschichtsschreiber Schubert berichtet uns, daß kein Geringerer als Nickel Hofmann,

Mittelschiffes geben uns von der Verlängerung des Baues folgendes kund:

»Mille · trecent · anno · post · octuagesies · octo ·
Dum · canit · ecclesia · misericor · carmine · pascha ·
Tunc · lapis · est · primis · ad · chorum · jactus · in · ymis ·
Hoc · per · prepositum · paulum · fuit · initiatum ·
Nunc · ope · multorum · struitur · pietate · bonorum ·
Sancte · nunc · patet · hic · sua · munera · qui · dedit · illic ·
Cujus · rectores · structurae · sunt · amatores ·
De · mortal · petrus · conradus · in · einbeke · natus ·
Concilium · vel · opem · qui · dant · ad · opusque · favorem ·
Dictis · vel · factis · faciunt · ad · hoc · simul · actis ·
Longius · O · deus · hos · terris · da · vivere · sanos ·
Hys · finemque · bonum · valet · id · super · omnia · donum ·
Post · hec · in · celis · et · eis · dare · premia · velis‹.

dann weiter:

›M · tria · ccc · sripto · post · octuagin · dabis · octo ·
Stante · die · lune · misericor · dum · canis · alte ·
Tunc · fuit · iste · chorus · primo · saxo · renovatus ·

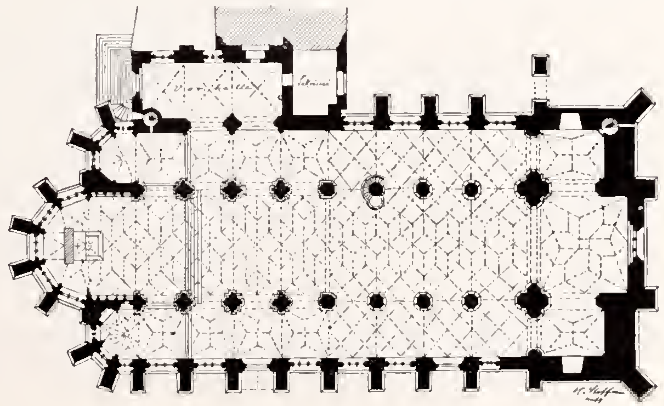
Den romanischen Westteil abzubrechen und den Bau so zu vollenden, wie er im Chore angefangen, wird man wohl damals kein Geld gehabt haben.

Zwei Althallesche Chronisten, Schubert und Olearius geben über den Bau weiteres kund und zwar ersterer im Jahre 1670: ›Anno 1454 hat man angefangen das Schieferdach auf die ganze Kirche zu setzen; welches aber, wie ein altes Chronikon berichtet ‚erst An. 1469 in rechten Stand gebracht worden'. Letzterer schreibt: ‚1466 wurd auch das Tach uff St. Moritz-Kirchen und ein guter Theil der Mauer an derselben Kirch aufgebauet'‹.

Diese Angaben der Chronisten gehen auseinander und kann sich der Hinweis über die Errichtung des Daches nur auf dasjenige des Chorteiles beziehen.

der Erbauer der Marienkirche, auch die Moritzkirche repariert und das Gewölbe des westlichen Teiles ausstaffiert hat. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts soll auch am Gewölbe die Jahreszahl 1557 mit Nickel Hofmanns Zeichen vorhanden gewesen sein, leider ist das kleine Wappenschild abgefallen und nur die Spuren sieht man noch im Gewölbe. Merkwürdigerweise tragen auch die Rippen der Gewölbe Meister Hofmanns charakteristische Formen, wie er sie in gleicher Weise bei der Marienkirche verwendete. Mithin dürfte es nicht ausgeschlossen sein, daß Hofmann außer der Reparatur der Kirche auch den bis dahin noch nicht vollendeten zweiten westlichen Teil erst einwölbte, dessen eingeschalte Balken bis dahin die Decke gebildet haben mögen. Auch am Gewölbe der Vorhalle sehen wir die gleiche Profilart.

Im Jahre 1838 war man infolge eines großen Sturmes, der viel Schaden anrichtete, genötigt, die Kirche abermals zu reparieren, wobei man kurzerhand zahlreiche lädierte Ornamente der Strebepfeiler einfach abschlug, ja, der damalige Bürgermeister befürwortete sogar den gänzlichen Abbruch des ehrwürdigen Gotteshauses, aber die



GRUNDRISS DER KIRCHE ST. MORITZ IN HALLE A. D. SAALE
Text S. 364. — Aufnahme von Architekt Hugo Steffen

Majorität der Bürgerschaft bestand zum Glück auf Erhaltung und gründlicher Renovierung. Die zwischen den Strebepfeilern der Nordseite eingebauten Betstübchen, wie sie die Marienkirche noch besitzt, beseitigte man und vermauerte die Öffnungen wieder. Was eben Jahrhunderte hindurch unsere Altvorderen im Inneren der Kirche geschont, vernichtete obige Zeit der Reparatur, die alles »Unnütze« herauswarf unter anderem die wertvollen Eichenholzschnitzereien, welche die Wände prächtig schmückten und den Schall dämpften. Der Hallesche Bildhauer Rudolf erwarb damals einige Stücke, die dann in den sechziger Jahren in den Besitz des Herrn Professors Heydemann übergingen. Durch seine Liebenswürdigkeit — er starb 1891 — war ich in der Lage, diese Teile einer näheren Besichtigung zu unterziehen, wobei ich aus den Formen und der Ornamentik ersah, daß diese Schnitzereien derselbe Meister »Antonius Panwart von Ypern in Flandern« verfertigt haben wird, der die Stuhlwerkschnitzereien in der Marienkirche schuf.

Die Fensterprofilierungen der Ostseite und des Chores sind von guter Zeichnung und zeigen nach innen einfache, nach außen reichere Gliederungen. Die Strebepfeiler und Wandflächen über den Fenstern der Chorpartie tragen einen reichen, vornehmen Schmuck, dessen Gruppierung und Details einesteils die auf der Höhe stehende Blütezeit der Gotik, andernteils schon deren Verfall verraten; leider ist ihre Architektur mit samt den Statuen, sowie das reichgezierte Eingangsportal der Nordseite durch die Witterungsverhältnisse sehr ruiniert, desgleichen das Eingangsportal der Vorhalle.

Im ganzen führen jetzt zwei Portale an der Nordseite und eines mit hoher Freitreppe neben dem Chore ins Innere der Kirche.

Das Material des Bauwerkes besteht aus grauem Sandstein mit Ausnahme der etwa fünf Meter über das Hauptgesims hinausgehenden Turmanlage, die in Bruchsteinmauerwerk ohne jegliche Profile, bezüglich architektonischen Schmuck, hergestellt ist.

Einen äußerst malerischen Eindruck zeigt die Vorhalle mit Freitreppe neben der Choranlage, welche mit dem originellen, auf gotischem Mauerwerk ruhenden Spätrenaissancegiebel eine schöne Architekturgruppe bildet. Olearius schreibt, daß 1488 »die große Thür oder Eingang in die Kirchen auff Seiten der Pfarrwohnung angelegt und erbauet sei«. Dem verputzten Backsteingiebel des Pultdaches gab man aus irgendwelchen Gründen erst in der Renaissancezeit seine aparten, einfachen Formen mit wenigen horizontalen Gesimsen und gerade dies verhilft der ganzen Anlage zu so hohem Reize. Über dem reichen gotischen Portal mit schwerer Renaissancetür und maßwerkgezierter Mauer der einfache, anmutig geschwungene Halbgiebel ist gewiß eine Zusammenstellung von hervorragender Wirkung.

Zu dem spitzbogigem Eingangsportal mit edelgeschnitzter Holztür aus dem Jahre 1601, die in den zwei oberen Feldern die Wappen des Stifters und seiner Gemahlin enthält und ein Schloß von besonders kunstvoller Arbeit auf der sonst schmucklosen hinteren Türseite besitzt, führt eine Freitreppe empor, von deren rechter Seite, gleichsam im Schutze des mächtigen Strebepfeilers, ein kleines Treppchen nach einem Pförtchen abzweigt, hinter dem eine schmale Wendeltreppe den Zugang zum Dachboden vermittelt. Im Grundriß sehen wir, wie die Treppe zur Hälfte in die Vorhalle hineingebaut ist und ein daselbst befindliches vermauertes Türgewände läßt vermuten, daß sich früher hier im Innern der Eingang befand.

Ein in Kämpferhöhe querüber gelegter Steinbalken gibt der stattlichen Eichentür ihre rechtwinkelige Form und bildete einst den Stützpunkt des Tympanons, welches leider verschwunden und jetzt durch ein einfaches Fenster ersetzt ist. Auch in den Nischen unter den zierlichen Baldachinen zu beiden Seiten des Portals befanden sich einstens Figuren, die Ende des 18. Jahrhunderts als brüchig entfernt wurden und jetzt noch in dem Schloßgarten zu Cönnern bei Halle ihr Dasein fristen. Bei einer hoffentlich recht bald stattfindenden Renovierung sollte man diese Figuren, gleichfalls gut hergestellt, an ihren alten Platz verbringen, und so dem Portal seine volle Schönheit wiedergeben. Den Stützpunkt der Figuren bildeten jene beiden auf schlanken profilierten Säulchen ruhenden, mit Maßwerk verzierten achteckigen Konsolen zu beiden Seiten des Portals. Den Übergang zwischen Säule und Konsole verdecken je zwei kräftig modellierte Wappenschilder, anscheinend wohl diejenigen der ehemaligen Stifter des Portals, die sich auch einigemal im Innern der Kirche, an Gemälden usw. wiederholen. Ein schön profiliertes Gewände bildet die Umrahmung des Portals, dessen Spitzbogen von einem krabbenbesetzten Simse geziert ist und in eine schlanke Kreuzblume endet, die nach spätgotischer Übung durch das Gesims durchwächst.

Zwei spitzbogige Fenster in der linken Seitenwand führen der Vorhalle genügend Licht zu. Im Innern ist sie von einem dreijochigen Gewölbe überspannt, an dessen Kreuzungspunkten Wappen mit der Jahreszahl 1558 angebracht sind. Ursprünglich war wohl, was aus den noch sichtbaren ersten Wölbschichten anzunehmen ist, eine einfach gewölbte Decke projektiert, deren Ausführung aber dann unterblieb; die jetzige Wölbung soll, wie schon erwähnt, von dem bekannten Halleschen Stadtbaumeister Nikel Hofmann, dem späteren Meister der Renaissanceformen zu Halle, herrühren. Die Wappen tragen noch die alte Tönung in Gold auf mattblauem Grunde und zeigen außer der vorgenannten, an allen dreien sich wiederholenden Jahreszahl ein Schiff und verschiedene Werkzeichen nebst einigen Anfangsbuchstaben, welche man in gleicher Weise an der Kanzel



HANS SCHÄFER (WIEN) GLÜCK AUF!

Plakette auf den Allgemeinen Bergmannstag Wien 1912

beobachten kann. Wie aus dem Grundriß ersichtlich, führen zwei große Türöffnungen, deren Gewände ungleichmäßig profiliert sind, in das Seitenschiff der Kirche und haben dieselben wohl vor Anbau der Halle als direkte Eingänge gedient. Die hintere Tür, welche jetzt nach der Sakristei führt, ist ein alter Flügel aus Eisenblech mit geschmiedeten Rosetten usw., der aber leider jetzt durch dicken Ölfarbenanstrich ganz verschmiert ist. Der Lage nach muß diese Tür ein Eingang nach dem ehemaligen Kloster gewesen sein. Links von dieser Tür befindet sich in ungefähr Mannshöhe an der hinteren Wand, dicht neben der vom Gewölbe herabführenden Halbsäule, eine Porträtbüste in natürlicher Größe, welche den Meister des hauptsächlichsten Skulpturenschmuckes der Moritzkirche, Bildhauer Konrad von Einbeck, darstellt. Es ist des Künstlers Selbstporträt und eine vortreffliche, lebendige Arbeit. Den bartlosen Kopf mit dem glattabgeschnittenen Haar bedeckt eine breite Mütze und der kittelartige Rock ist vorn in Schlitzform mit Knöpfen geschlossen. Auch diese Büste, welche ohne Konsole direkt aus der Mauer herauswächst, zeigt noch die alte Bemalung in blau, rot und gold.

Die beiden an der Westwand der Vorhalle befindlichen Skulpturen »Christus an der Martersäule« und das dicht daneben eingefügte Relief »Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande« stammen gleichfalls von Meister Einbeck und sind sogar mit seiner Signatur versehen. An der Fußplatte des übrigens sehr realistischen aber wunderbar lebensvoll aufgefaßten, von höchstem Schmerze gepeinigten Christus lesen wir in Minuskeln:

» · conradus · de · einbeke · me · perfecit · «

Die gleiche Signatur befindet sich unten auf der ringsum das interessante Relief der Anbetung herumlaufenden, handbreiten Kante. Wir sehen hier auf der rechten Seite Maria mit dem Kinde in sitzender Stellung, dem die Könige, gefolgt von je einem fahnentragenden Diener, ihre Geschenke ehrfurchtsvoll darbringen, während im Hintergrunde Joseph und einige Tiere über den Zaun zuschauen. Auch diese beiden vorbeschriebenen Werke tragen noch teilweise die alte Bemalung, nur hat man im Laufe der Zeiten verschiedene Teile mit Ölfarbe überstrichen. Nach dem Chronisten Olearius stammen die Skulpturen samt der Portraitbüste des Meisters aus dem Jahre 1460 und der spätere Chronist Dreyhaupt spricht von einer 1674 erfolgten Renovierung, bei der man aber anscheinend in höchst pietätvoller Weise vorging.

Das Gespärre des Chordachstuhles, kurz des ältesten Bauteiles der Kirche ist nicht mehr das alte und stammt nach meinem Dafürhalten, der Konstruktion zufolge, etwa aus dem Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts, wo man anscheinend bei der Erneuerung des Stuhlwerkes von der bisherigen Dachausmittelung etwas abwich.

Im Innern gewährt der erhöhte Chor einen feierlich vornehmen Eindruck. Unter den mittleren Fenstern erstrecken sich reiche, nischenförmige, ehemals teppichartig bemalte Felder bis zu den Pfeilern vor. Jetzt schimmert hin und wieder unter der Tünche die alte Malerei durch, aber besonders an den Chorgewölben kann man den früheren Farbenschmuck noch gut erkennen. Die Rippen haben einen hellen, gelblichweißen Anstrich und aus den Zwickeln der Grate gehen flammende Strahlen aus, eine einfache, aber doch wirkungsvolle Bemalung, wie sie auch die Ulrichskirche zu Halle noch zeigt.

Nach Überlieferungen und den vorhandenen Resten zu urteilen, sind in den Seitenschiffen Holzemporen mit Holzschnitzereien aus der Mitte des 16. Jahrhunderts eingebaut gewesen, wovon nur noch Bruchstücke, unter anderem achtseitige Holzsäulen mit Rankenornament, im Besitze des Herrn Baumeisters Keferstein in Halle und



JOHANNES BENK (WIEN) KAISERIN ELISABETH
Text s. Beilage unter Verm. Nachr.

Pilaster im Besitze des inzwischen verstorbenen Professors Dr. Heydemann, auf uns überkommen sind. Diese Emporen waren, laut Urkunden, vom Maler Johann Treber mit biblischen Bildern geschmückt.

Betrachten wir uns nun die übrigen Steinfiguren Meister Konrad von Einbecks, von denen die Statue des heiligen Moritz — inschriftlich 1411 gefertigt — die originellste ist. Sie befindet sich am zweiten Pfeiler der Ostseite auf mannshohem Postamente unter einem Baldachin und zeigt den Heiligen überlebensgroß als Kriegsmann in der Tracht der damaligen Zeit. Auf der Brust trägt er einen eisernen Harnisch mit Band, das die Aufschrift »Sanctus mauritius« zeigt. Der Gürtel ist mit Schellen, Schwert und Dolch behangen, während das Haupt ein gewaltig schwerer Nimbus schmückt. In der linken Hand hielt er früher eine Stange mit Fahne, welche jedoch nicht mehr vorhanden ist. Unter den Füßen sind auf einer Platte in Minuskelschrift folgende Worte zu lesen:

»an · no · domini · m · cccc · xi · conradus · de ·
Einbeke · me · perfecit · in · vigi · sci · mathei«.

Zu Füßen der Statue ist die kräftige, aber gebrochene Gestalt eines Herrschers dargestellt mit der Unterschrift:

›Maximianus Kayser‹. Aus der Legende des heiligen Moritz wissen wir, daß er den Christenverfolger gestürzt und überwunden hatte.

Im Volksmunde heißt diese Statue kurzweg ›Schellenmoritz‹ und hat sich in Halle eine Sage erhalten, die ich in ein paar Worten hier wiedergebe. Moritz baute die Moritzkirche, seine Schwester die Moritzburg; beide machten eine Wette, wer zuerst mit seinem Bau fertig würde. Der sehr jähzornige Moritz trieb seine Arbeiter scharf an und erschlug dabei manchen, den er müßig beim Ausruhen fand. Seine sanfte Schwester mißbilligte sehr die Heftigkeit ihres Bruders und nähte eines Tages klingende Schellen an dessen Gewand, damit seine Untergebenen hören sollten, wann er kam. Daher sein Name ›Schellenmoritz‹. Als nun die Schwester mit dem Bau der Burg eher fertig wurde, erschlug der jähzornige Moritz nicht nur seinen Baumeister, sondern auch die treue Schwester. Das an der Statue angebrachte Hochrelief mit der Bezeichnung ›Maximianus Kayser‹, soll den erschlagenen Baumeister darstellen. Diese Sage findet sich schon ausführlich in dem Althalleschen Sagenbuche von Orletz aus dem Jahre 1622 und ist in der Reimform damaliger Dichtkunst von unschätzbarem Weite.

Eine weitere Arbeit Meister Einbecks ist das überlebensgroße ›Ecce homo‹ im nördlichen Seitenschiffe. Die Minuskelschrift an dessen Platte lautet: ›anno · dñi · m · ccc · xvi · conradus · de · einbeke · me · fecit‹. Dieses Bildwerk mit dem vom Leiden ganz gebrochenen Christus macht einen tiefen Eindruck. Den Leib umhüllt der Purpurmantel, aufs edle Haupt ist die Dornenkrone gedrückt und die Hand umklammert die Knutenpeitsche. Es ist die beste Arbeit Einbecks, vor allem der Gesichtsausdruck ist wahrhaft herzzerreißend. Daneben steht eine im kleinen Maßstab gehaltene mater dolorosa. Maria in ihren Mantel gehüllt beweint den göttlichen Sohn. Um den Schmerzenausdruck noch zu erhöhen, hat man in der Barockzeit die Statuen bemalt; das Blut fließt in Strömen aus den Wunden des Heilandes und Maria weint statt Tränen rotes Blut.

Der Hochaltar besteht, wie schon Eingangs erwähnt, aus dem in Abbildung wiedergegebenen, steinernen Altartisch mit Ecksäulchen, einer romanischen Füllung und Hauptgesims, welcher freilich sehr beschädigt ist, aber noch das jetzt ausgeleerte sepulchrum mit sigillum enthält. Merkwürdig daran sind die zwei alten sogenannten Grabkammern hinter der Platte.

Auf dem alten Steintische ist ein holzgeschnitzter Altarschrein aufgestellt, der in seinem graziösen Aufbau mit wundervoll feindurchgebildeter Ornamentik und skulptierten Figuren von hervorragender Bedeutung ist. Gleich hervorragend sind die Malereien der Tafeln, deren prächtige Stoffmuster auf Hintergrund und Gewändern wirklich vorbildlich für unsere jetzt moderne Richtung sein dürften. Als Verfertiger dieses Werkes nennt sich ein Georgius Ihner von Orlamünde, der es, laut Inschrift, 1511 vollendete. Zu ersehen ist jedoch nicht, ob dieser Meister der Maler oder Bildschnitzer war. Es ist freilich nicht ausgeschlossen, daß er beides in einer Person repräsentierte, da man ja aus früherer Zeit öfter von solch vielseitigen Künstlern Beispiele hat.

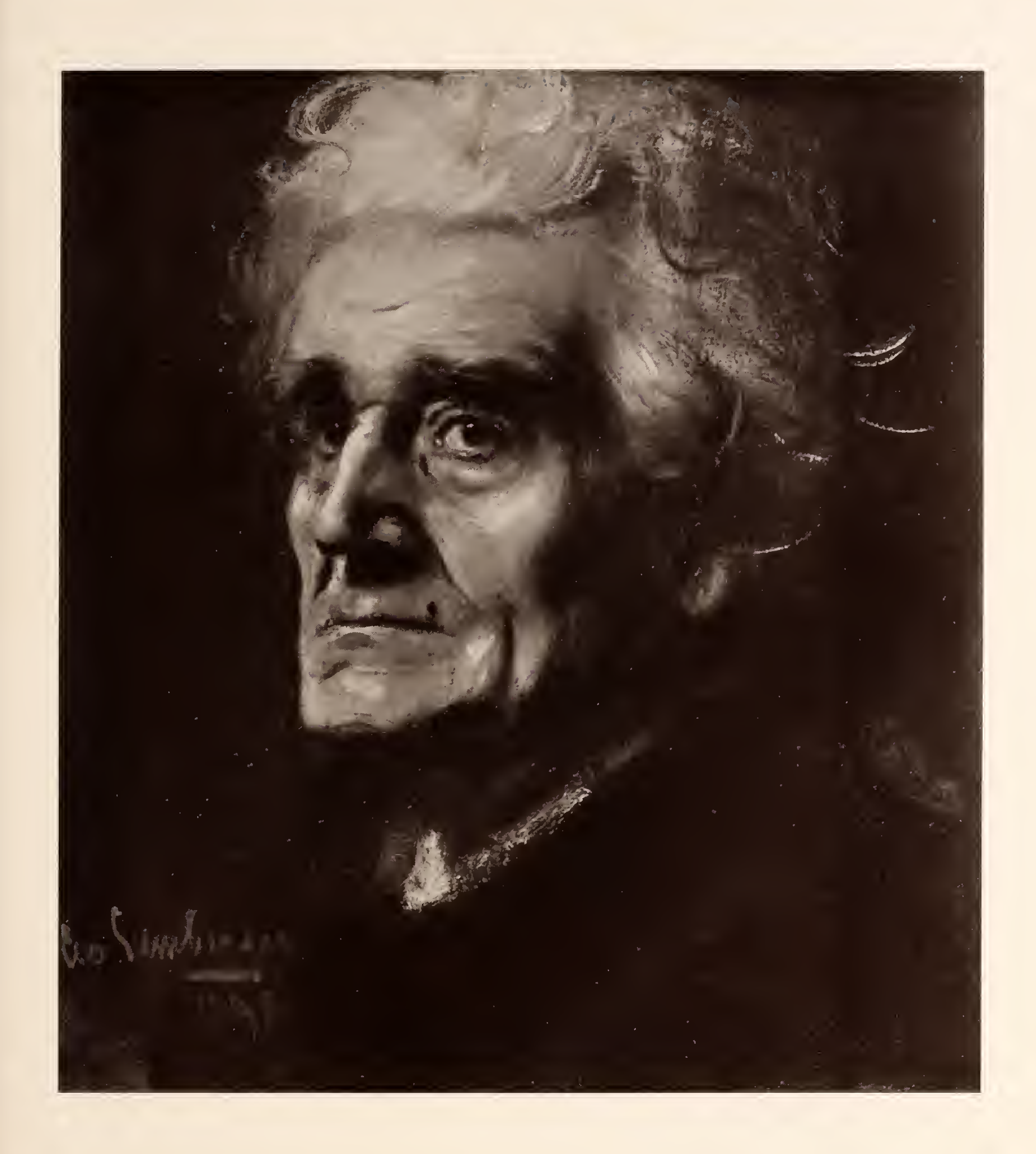
Wir kommen nun zur Kanzel, jenem bedeutenden Meisterwerke deutscher Renaissance, welches zu den besten Schöpfungen dieser Periode zählt. Sie stammt aus dem Jahre 1592 und wurde in feinster Steinbildhauerei von einem gewissen Zacharias Bogenkrantz gefertigt. An einem Pfeiler der südlichen Reihe gelegen, nimmt sie so ungefähr den Mittelpunkt des für die Gemeinde bestimmten Schiffes ein und ist der 1593 abgebrochenen alten Kanzel gerade gegenübergestellt. Eine prächtig gearbeitete Tür schließt die zur Kanzel emporführende Treppe ab. Das Gerüst des mit schönen Füllungen geschmückten Portales bilden auf schlanken Sockeln zwei gegurtete korinthische Säulen, über deren eigenen Gebälkaufsätzen ein wiederholtes, durchlaufendes Gesims lagert. Alles ist aufs reichste verziert und überragt von einem krönenden Aufsatze, welcher in einem Ringe freistehend die Halbfigur des segnenden Christus mit der Weltkugel in der Hand zeigt; um ihn her sind in kleinerem Maßstabe gehaltene Bildnisse der vier Evangelisten und als Spitze ein wappenhaltendes, weibliches Figürchen angebracht. Das Schnörkelwerk trägt verschiedene, vielleicht auf die Stifter der Kanzel bezügliche Buchstaben: G. F., A. K., P. E., K. V., G. T., T. R. ebenso die Buchstaben Z. B., wohl die Anfangszeichen von des vorgenannten Meisters Namen.

Der Kanzelfuß erhebt sich auf einem würfelförmigen, mit Schnörkelschildern und einem Löwenkopfe, dem Sinnbild der Kraft, verzierten Sockel, von dem in eigentümlicher Verjüngung und Schwellung der mit merkwürdigen Verzierungen bedeckte Schaft aufsteigt. Beschlagähnliches Schnörkelwerk umspinnt den fein modellierten Schaftkörper und nimmt da, wo es sich zu breiteren Flächen entwickelt, die in das Ornament geflochtenen und daran gefesselten Gestalten des Todes, des Teufels und der Sünde auf: Das Gotteswort, welches von der Kanzel verkündet wird, schlägt das Böse in Banden und erhebt sich siegreich darüber. Die Auffassung des Todes ist das der Ausdrucksweise der norddeutschen Kunst geläufige, häßliche Knochengerüst, dessen mahnende Bildersprache durch die hie und da angebrachte verzierende Zutat noch verschärft wird. Den Teufel stellt ein häßliches Menschenbild dar, die Sünde ist durch die Gestalt eines verführerischen Weibes verkörpert, dessen üppiger Leib in Schlangenwindungen endet. Nach oben verbreitet sich der Schaft kapitälartig in reichen, durch Pilaster gebildeten Gliederungen und Einziehungen zur Aufnahme des eigentlichen Kanzelkörpers. Dieser zeigt eine dreiviertelkreisförmige, mit fünf Ziersäulchen umstellte Brüstung. Überreich geschmückte Konsolen und quaderbesetzte Sockel unterstützen die Säulen und ähnliche Bildungen unterbrechen über ihnen das den Brüstungskörper abschließende, feingezeichnete Gesims. Die durch die Säulen abgeteilten Felder sind mit Darstellungen aus der Geschichte des neuen Testamentes gefüllt. Wir erblicken der Reihe nach die Verkündigung, die Geburt Christi, die Taufe im Jordan und die Auferstehung von den Toten. Vorbereitend und gewissermaßen zu diesen neutestamentlichen Vorgängen emporführend, haben an der in gleicher Weise eingeteilten Kanzelbrüstung Darstellungen aus dem alten Testamente Platz gefunden, welche die Erschaffung des Menschen und den Sündenfall schildern.

Wie aus den Chroniken zu ersehen ist, hat besagter Meister Zacharias Bogenkrantz ›vor seine Arbeit, ohne das Gold, Bley, Eisen und Reisekosten 500 Thlr. bekommen‹.

Daß die Kanzel, welche durchwegs aus feinem, gelblichgrauem Sandstein besteht, bemalt und stellenweise vergoldet war, läßt sich mit Bestimmtheit nicht behaupten, muß aber als sehr wahrscheinlich bezeichnet werden, schon aus dem angeführtem Wortlaute der Chronik zu urteilen. Der Grund der verschiedenen Ornamente ist gespitzt, weshalb sich diese umso klarer hervorheben. Jetzt ist leider durch speckigen Ölfarbenanstrich der Eindruck des ganzen Kunstwerkes sehr geschädigt aber die noch wohlerhaltenen Formen legen Zeugnis von der großen Genialität ihres Meisters ab.

Über der Kanzel schwebt ein Schalldeckel, der im Jahre 1604 von dem Bildhauer Valentin Silbermann für 227 Tlr. aus Holz gefertigt und vom Kunstmaler Johann de Perre aus Leipzig in ›Alabasterwirkung für 210 Tlr.‹ bemalt wurde. Die Kanzel selbst ist wohl eines der reichsten und auch das bedeutendste Werk architektonisch bildnerischer Kunst, welches die Spätrenaissance



Privatbesitz in Bremen

LEO SAMBERGER
STUDIENKOPF





FERDINAND NOCKHER (ALTENBEUERN, INNTAL) WINTERS ENDE

in Sachsen geschaffen hat. Schönere Blüten hat diese Epoche nicht erzeugt und wir wollen wünschen, daß dieses Kleinod bald von Grund auf durch einen bewährten Meister restauriert werden möge, wobei aber sehr anzuraten wäre, ein Gitter zum Schutze im Umkreise zu errichten, um jede weitere Beschädigung zu verhüten. Leider ist nämlich, nach einer Mitteilung von Hagen, im Jahre 1813 als die französischen Gefangenen und Verwundeten in der Moritzkirche untergebracht waren, außer anderen Beschädigungen des Gotteshauses, auch an der Kanzel der Kopf des Adam und noch mancherlei Skulpturen abgeschlagen worden.

An alten, heiligen Geräten besitzt die Kirche einen silbernen Kelch mit Vergoldung aus dem Jahre 1433.

Ein messingenes Taufbecken von 1500 mit der Darstellung der Verkündigung Mariä verdient noch Erwähnung, desgleichen eine Taufschüssel aus selbiger Zeit ganz von Gold, die die französischen Mannschaften bei ihrem Wegzuge mitnehmen wollten, aber auf Befehl der Offiziere wieder hergeben mußten, wobei es an der verdienten Strafe für den Diebstahl auch nicht gefehlt haben soll.

Interessant ist auch eine Hostienbüchse aus Elfenbein mit vergoldeter Silberfassung, die am Rande folgende Worte trägt: »Jungfer Magdalena Leuders ist gestorben den 16. Marti anno 1578«; im Innern ist zu lesen »Hans Leuder anno 1578 . wigt 26½ lot«.

Zum Schlusse sei noch der beiden Glocken gedacht, welche in der zu Anfang des 19. Jahrhunderts errichteten neuen Glockenstube wieder aufgehängt sind. Die erste von 80 cm Durchmesser gehört dem 15. Jahrhundert an und ist mit dem Relief eines Kruzifixes versehen. Die zweite Glocke mißt 1,54 m im Durchmesser und trägt am Halse die Worte: »ANNO CHRISTI M · DC · XCV · MENS · AVG · SVB · SCEPTRO · SERENISS · AC · POTENTISS · EIECTORIS FRIDERICI III.« Weiter unten steht: »H/EC CAMPAGNA · CUM ANN · XXXII SONVISSET REFVSA ET EX LIBERALITATE CIVIVM ET PAROCHIALIUM ADAVCTA AB ARTIFICE IOHANN · IACOB · HOFFMANNO · CIV · HALL. Im Wolfe ist die Jahreszahl 1696 eingeschnitten.

Neben der Kirche lag einst der malerische Kirchhof, welcher jetzt beseitigt und zu einem freien Platz, auf dem die Kinder spielen, umgeschaffen ist. Im Hintergrunde neben der Kirche schließen sich alte Häuser an, die früher zur Kirche in schönem Einklang standen, aber vor einiger Zeit ihres schönen Schmuckes, der prächtigen Backsteingiebel, beraubt wurden. Vor allem gewährte die Kirche mit der Turmseite vom andern Ufer der Saale einen ungemein malerischen Anblick, jetzt ist aber die ganze Umgebung modernisiert.

Somit habe ich im wesentlichen ein altehrwürdiges Gotteshaus mit allen Einzelheiten geschildert und schließe diese Studie mit dem Wunsche, daß Regierung und Stadtbehörde sich recht bald dieses schönen mittelalterlichen Baudenkmales behufs einer durchgreifenden Restaurierung annehmen mögen, um es vor Verfall und Untergang zu bewahren.

IN ERNSTER ZEIT

»Inter arma silent Musae — non omnino«, schrieb uns kürzlich ein bayerischer Kirchenfürst. Dieses aufmunternde Wort wollen wir uns gesagt sein lassen. Gewiß muß leider manches segensreiche Werk des Friedens unter den schweren Kriegessorgen zurückgestellt werden, aber was wir fortführen können, darf nicht unterbleiben. Kaum



FERDINAND NOCKHER (ALTENBEUERN, INNTAL) SCHNEESCHMELZE

wird ein anderer Stand von den Folgen eines Krieges so tief ins Innerste getroffen, wie die Künstlerschaft. Jene Wackeren, welche Pinsel, Meißel und Zirkel mit dem Schwert vertauscht haben, und ihre Standesgenossen, die zurückbleiben mußten, sehen mit ihren Angehörigen durch die Ereignisse die Quellen ihrer Existenz verschüttet. Aber sie, die bei allen idealen Unternehmungen ausgiebig herangezogen zu werden pflegen, sollen wissen, daß wir anderen den hohen Wert der edlen Kunst für ein gesundes Volksleben nicht ängstlich außer acht lassen, sondern dankbar gewillt sind, auch nach dieser Richtung Opfer zu bringen. Sie sollen wahrnehmen, daß wir in den Tagen allgemeiner Heimsuchung unter den Opfern, die wir für den Krieg bringen, nicht das ihnen eigene Wirkungsfeld brach liegen lassen, sondern fortfahren, es für bessere Zeiten zu bestellen, damit ihrer bald wieder eine volle Ernte harre. Die erhabene, insbesondere auch die christliche Kunst wird das Feuer des guten Geistes, das in der Prüfungsstunde mächtig emporloderte zum Wohl der christlichen Gesittung und der Kirche nähren. Deshalb betrachten wir es als eine heilige Pflicht, unsere Freunde und durch sie weitere Kreise, Geistliche und Laien, zu bitten, daß sie ein Zurückgehen unserer seit mehr als zwanzig Jahren treu gehegten Bestrebungen für die ideale Kunst nicht zulassen. Zehn Jahre setzte »Die christliche Kunst« ihre Kraft in diesem Sinne ein und vertrauensvoll bereiten wir die erste Nummer des demnächst beginnenden XI. Jahrgangs vor. Jeder, der tiefer schaut, beobachtet ja gerade jetzt klar den hohen Wert, den eine rechtzeitige Pflege unserer heiligsten geistigen Güter und eine durch diese gehegte ideale, von der Religion getragene Lebensauffassung in schweren Zeiten besitzt.

S. Staudhamer

DIE DARMSTÄDTER JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG DEUTSCHER KUNST

von Dr. O. Doering-Dachau

Zwei Ausstellungen werden heuer in der hessischen Hauptstadt veranstaltet; mit ihrer großen Verschiedenheit liefern sie den erfreulichen Beweis, daß man dort keineswegs, wie es seit einiger Zeit fast scheinen konnte, eine einseitig moderne Richtung bevorzugt, sondern daß man sich ebenso lebhaft wie für jene, auch für die alte Kunst interessiert und ihre Erforschung zu fördern, ihre Würdigung zu vertiefen sucht. Die eine der beiden Veranstaltungen ist die Ausstellung der Künstlerkolonie, die andere nennt sich »Jahrhundertausstellung deutscher Kunst 1650—1800«. Beide werden von S. K. Hoheit dem Großherzog von Hessen veranstaltet, welcher die retrospektive Schau noch besonders



FERDINAND NOCKHER (ALTENBEUERN, INNTAL) ABEND IM VORFRÜHLING



FERDINAND NOCKHER (ALTENBEUERN, INNTAL) DER FRÜHLING ERWACHT



FERDINAND NOCKHER SPÄTHERBST IM INNTAL

dadurch ausgezeichnet hat, daß er ihr eine größere Anzahl von prachtvollen Sälen und Gängen in zwei Stockwerken seines Residenzschlosses einräumte. Eine Sammlung von Malereien, Plastiken und Werken der angewandten Kunst aus der Epoche des Barock und Rokoko konnte keinen passenderen, wirkungsvolleren Hintergrund erhalten. Erst durch ihn scheint vieles Leben und Bedeutung zu gewinnen. — Der Zweck dieser Ausstellung ist, ein Material zusammenzubringen, mittels dessen das immer noch nicht gänzlich beseitigte Vorurteil bekämpft werden kann, daß die Kunst Deutschlands seit dem Ausgange der Renaissance bis an die Grenze der neuesten Zeit nichts Wesentliches geleistet habe, kunstgeschichtlich also keiner sonderlichen Beachtung wert sei. Ehedem hat diese Meinung auch betreffs der Architektur geherrscht, besonders infolge der verbreiteten Anschauungen Viollet-le-Ducs, der bekanntlich die Gotik einseitig bevorzugte. Erst Cornelius Gurlitt hat den Baustilen der Spätzeit wieder zu ihrer gerechten Beurteilung verholfen. Wenn man jetzt hoffen darf, daß fortan auch die übrigen Künste jener Zeiten wieder die Bewunderung und Anerkennung finden werden, die sie infolge ihrer äußeren und inneren Eigenschaften verdienen, so wird der Darmstädter Jahrhundertausstellung ein wesentlicher Anteil hieran gebühren. — Wie allgemein die Notwendigkeit empfunden worden ist, zur Klärung des Urteils über jene Kunst einmal etwas Energisches zu tun, nachdem in den letzten Jahren infolge ähnlicher Ausstellungen auch die Kunst des 19. Jahrhunderts wieder zu ihrem Rechte gekommen ist, zeigt die lebhafte Beteiligung an dem Darmstädter Unternehmen. Eine große Anzahl der verschiedensten öffentlichen Sammlungen Deutschlands, Österreichs, der Schweiz und einiger anderer Länder, sowie sehr viele Privatsammler haben wertvolle, bezeichnende Stücke ihres Besitzes hergeliehen; auch München ist in hervorragender Weise beteiligt. So kann der Katalog gegen zweitausend Nummern aufzählen. Sie sind in sieben Gruppen geteilt: Gemälde und Pastelle — Aquarelle und Handzeichnungen — Plastik — Miniaturen — Porträtgalerie des geistigen und künstlerischen Deutschland — Gold, Silber, Elfenbein usw. — Silhouetten. Ich nenne diese Gruppen in der Reihenfolge, wie der Katalog sie gibt: die Anordnung hätte meines Erachtens anders sein sollen, doch ist das ja eine Nebensache und beeinträchtigt die Qualität des trefflich gearbeiteten und reich illustrierten Buches nicht ernstlich.

Eine Überschau über die Werke der Malerei jener anderthalb Jahrhunderte kann auf einer Ausstellung unmöglich derart geliefert werden, daß ihre Leistungsfähigkeit wirklich allseitig in charakteristischen Beispielen vor Augen gestellt würde. Zu den wichtigsten Kunsterzeugnissen jener Zeit gehören solche, die von ihren Aufenthaltsorten nicht entfernt werden können, nämlich die großen raumschmückenden Fresken, Altargemälde und Plastikwerke. Bringt man, da sie doch nicht ganz übergangen werden dürfen, statt der ausgeführten Werke, Kartons und Entwürfe davon, so ist das ein Notbehelf. Anderseits freilich haben dergleichen Blätter wieder den Vorzug, als Studienmaterial zu dienen und lehrreichste Blicke in die geistige Werkstatt der Künstler zu gestatten. Was von dergleichen auf die Ausstellung gekommen, ist in der Tat hochinteressant und dient namentlich dazu, verschiedene bedeutende Meister der kirchlichen Kunst intimer kennen zu lernen. So gedenke ich zweier Skizzen des Tirolers Martin Knoller (1725 bis 1809), Werke von prächtiger dekorativer Wirkung. Nicht minder bedeutende Eigenschaften, vor allem des reichen Kolorits, hat eine »Anbetung der Hirten« und ein »Christus unter den Schriftgelehrten« von Anton Kern (geb. 1710 in Tetschen, gest. 1745 in Dresden). Voll inneren Feuers sind die Gemälde des Johann Martin Schmidt, des sogenannten Kremser-Schmidt (1718—1801). Prachtvoll ist von ihm z. B. ein »hl. Florian«, der in Bischofstracht, den Wasserkübel in der Hand, thront, während

Engel ihm entgegenschweben. Tiefe Farben zeigen die Werke des Januarius Zick (geb. 1732 in München, gestorben 1795 in Ehrenbreitenstein). Unter anderem ist von ihm ein sehr schöner »Christus am Kreuz« für ein Altargemälde in Wiblingen, charakteristisch besonders durch die Zeichnung der in scharfem Profil gegebenen Schächer. Rühmliche Erwähnung verdient auch eine »Geburt Christi« vom gleichen Künstler. Ein monumental erfaßter »Tod Mariä«, die Skizze zu dem Brixener Hochaltarbilde, ist von dem Tiroler Michelangelo Unterberger (geb. 1695 in Cavalese, gest. 1758). Großartige Wirkungen übt ferner eine Plafondskizze des Österreichers Daniel Gran (1694—1757), der »Triumph der Religion« von dem Tiroler P. Troger, die »Kommunion des hl. Hieronymus« von Joseph Gregor Wink (geb. 1710 in Deggendorf, gest. um 1785), eine »Himmelfahrt Mariä«, ein »hl. Jakobus von Compostela« und andere Werke des Anton Franz Maulpertsch (geb. 1724 in Langenargen, gest. 1796 in Wien). Leider sind nicht von allen hierher gehörigen Werken die Künstler bekannt. Und doch möchte man gerne wissen, von wem z. B. ein der Sammlung Böhler in München gehöriger Entwurf zu einem Deckengemälde stammt, auf dem man unten das Martyrium des hl. Stephanus und oben den von Engeln erfüllten geöffneten Himmel sieht. Unbekannt ist leider auch der Autor eines dekorativ überaus wirksamen Entwurfes mit dem Triumphe des Kreuzes (aus den Städtischen Sammlungen zu Heidelberg). Die Handzeichnungenabteilung fügt zu diesen Ölmalereien noch eine Anzahl von Aquarellen. Ein Deckengemäldeentwurf von großer Auffassung ist von Johann Anwander (geb. um 1715 in Landsberg, gest. um 1770); Zeichnungen mit Szenen aus dem Leben des hl. Korbinian stammen von dem berühmten Cosmas Damian Asam (1686—1739); ein Altarentwurf von Johann Georg Bergmüller (geb. 1685 in Nürnberg, gest. 1754 in Regensburg). Andere bedeutende Werke kirchlicher Kunst sind u. a. von dem Mannheimer Philipp Hieronymus Brinckmann (1709—1761), von dem Augsburger Gottfried Bernhard Götz (1708—1774), von den Münchnern Franz Ignaz Günther (1725—1775), Nicolaus Gottfried Stuber (gest. 1749), Johann Andreas Wolff (1652—1716), Johann Baptist Zimmermann (1680—1758). So ist die religiöse Kunst immerhin mit sehr bedeutsamen Leistungen vertreten, und, was ins Gewicht fällt, vorwiegend mit selten gesehenen. Sie dienen zur willkommenen Vervollständigung der Kenntnis der großmonumentalen, ausgeführten Werke, die ja im allgemeinen bekannt und hinlänglich geschätzt sind.



FERDINAND NOCKHER — WINTER IM INNTAL

Weitaus die Mehrzahl aller ausgestellten Werke gehören der Bildniskunst an. Auch die Plastik ist ausgiebig daran beteiligt. Zu den großen Ölgemälden gesellen sich Zeichnungen, Miniaturbildnisse in Menge, sowie eine gut bestellte Gruppe fein ausgesuchter Silhouetten, dieser »holden Finsternisse«, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich aufkamen, ihren Namen nach dem unbeliebten Finanzminister Etienne de Silhouette erhielten und alsbald allenthalben Mode wurden. Dieser Schwarzkunst verdanken wir unsere Kenntnis einer großen Menge von Profilen berühmter Persönlichkeiten und haben zu erwägen, daß diese Werke auch in anderer Beziehung wissenschaftlichen Wert erlangt haben. Hat sie doch z. B. Lavater in ausgiebigster Weise für seine physiognomischen Studien benutzt. Die Bildniskunst jener Epoche bewegt sich in zwei Richtungen. Die eine geht darauf aus, der Persönlichkeit einen großen repräsentativen Zug zu verleihen, sie in einer oft weit über die Grenzen der Tatsachen hinausgehenden Weise als wichtig, als heroisch, edel, geistvoll und dergleichen hinzustellen. Äußerliche Posen und Zutaten müssen oft dasjenige ersetzen, was das Innere der darzustellenden Personen nicht hergeben konnte. Mit Vorliebe sind solche Bilder in großen Formaten gehalten, teils ihrer relativen Wichtigkeit wegen, teils um als Wandschmuck der Paläste bestimmende dekorative Wirkung auszuüben. Das hindert nicht, daß die malerischen Qualitäten solcher Bilder oft höchst



FERDINAND NOCKHER PRIMELN

in sichtbare Werte umgesetzt zu werden. Zeichnung, Kolorismus, Naturbeobachtung, sie alle feiern wahre Triumphe in der intimen Bildniskunst jener Tage. Wunderbare Beispiele davon sind zahlreiche Gemälde des zuvor genannten Marées. Sein 1755 gemalter Max III. Joseph von Bayern mit dem Intendanten von Seeau (aus der Kgl. Residenz in München) ist ein Kabinettstück freien Vortrages und delikatester Durchführung; sein in ein zart blaurotes Sammetgewand gekleideter Zwerg Boruslawski (aus der Kgl. Filialgalerie Ansbach) ist ein reizendes Bild voll feinen Humors, vielleicht nicht geringer anzuschlagen als manches Hofnarrenbild des Velasquez, aber frei von dessen Schwerblütigkeit, und doch ohne einen Hauch von Unzartheit. Von größter Feinheit ist unter vielem andern ferner ein auf Elfenbein gemaltes Bild, in welchem Heinrich Friedrich Füger (geb. 1751 in Heilbronn, gest. 1818 in Wien) sich selbst und seinen Bruder am Flügel dargestellt hat. Der Klavierspieler trägt einen violetten Rock, der andere einen zart grauen, eine überaus wohltuende Farbenharmonie. Zum Lobe des Anton Graff (geb. 1736 in Winterthur, gest. 1813 in Dresden) bedarf es keiner neuen Worte. Reich ist die Auswahl seiner Werke, die wir in Darmstadt beisammen finden; auch die Porträtgalerie dort enthält ein Selbstbildnis vom Jahre 1772. Was er malte, zeichnete sich durch kraftvolle Charakteristik aus. Um nur ein Beispiel herauszugreifen, nenne ich seine Charlotte von Schönberg, das köstliche Bild einer alten Dame mit großer Haube. Erlesenste Genüsse bilden zwei kleine Gruppenbildchen von Daniel Chodowiecki (Danzig 1726 — Berlin 1801). Auf dem einen sieht man eine »Spielpartie«: eine Anzahl von

bedeutend sind. So sieht man von George des Marées (1697—1776), einem aus Schweden nach München gekommenen Vorfahren des Hans von Marées, eine Reihe von solchen Bildnissen, welche koloristisch zum Feinsten gehören, was man sich denken kann. Auch andere Meister sind zu rühmen, wie Johann Ziesenis (geb. 1716 in Kopenhagen, gest. 1777 in Hannover), die beiden Johann Baptist Lampi (beide in Wien gestorben, der ältere 1830, der jüngere 1837), Christian Friedrich Reinhold Lisiewski (geb. 1725 in Berlin, gest. 1794 in Ludwigslust). Von diesem zeigt die Ausstellung ein Bild Friedrich Wilhelms III. von Preußen als Kind, ein überaus charakteristisches Werk; es schildert das Knäbchen als eine Art von altrömischem Imperatorensproß, der hoheitvoll dastehend, den Beschauer gnädig anblickt, während es seine holde Kindlichkeit dadurch andeutet, daß es Blumen streut, die in Fülle umher arrangiert sind. Hinter der Absichtlichkeit aber, die sich in dergleichen Bildnissen ausspricht, lebt etwas anderes, echt Künstlerisches. Das ist der Trieb, aus dem offiziellen, vorgeschriebenen Opus etwas Echtes, wirklich Lebensvolles zu gestalten, die Wahrheit kenntlich zu machen, mag sie auch in so und so viel Hülsen der Konvention versteckt sein. Dadurch kommen dann auch solche Porträts zu höherer Bedeutung. Anders, und je nachdem man es ansieht, leichter oder schwerer hat es der Porträtist, der unbehindert von jenem äußerlichen Zwange, ins Innere seiner Menschen blicken und dieses darstellen kann. Solche Auffassung der Porträtmalerei hat auch damals als die höhere, erstrebenswertere gegolten, und in der Qualität der Bilder kommt das klar zum Ausdruck. Eine Menge solcher intim erfaßter, mit sichtlicher Liebe entstandener Bilder ist auf der Ausstellung, und an ihnen können wir erst recht lernen, welche großartigen Kapitalien künstlerischer Kraft damals existierten, um

jungen und alten Damen sitzt um einen Tisch herum, im Hintergrunde musizieren zwei Personen, der Künstler hält sich, still beobachtend, seitwärts. Eine »Morgengesellschaft« bildet das entzückende Seitenstück zu jenem Bilde; beide sind in bewundernswerter Miniaturarbeit ausgeführt. Man sieht recht, wie Chodowiecki als Kupferstecher an Subtilität der Technik gewöhnt war. In wunderbares braunes Helldunkel getaucht ist das Bild einer alten Frau von Johann Georg Edlinger (geb. 1741 in Graz, gest. 1822 in München). Als ein Beobachter und Kolorist ersten Ranges ist Johann Heinrich Schröder einzuschätzen (geb. 1757 in Meiningen, gest. 1812 daselbst). Schon sein Pastellbild des Fürsten Heinrich XIV. von Reuß würde ihn jener Beurteilung würdig machen. Man kann nichts Feineres sehen, als diesen klug blickenden alten Herrn mit dem grauen Haar, den vornehmen Händen, dem leuchtend blauen mit braunem Pelz besetzten Rock, das Ganze gegen grauen Fond. Eins der glänzendsten porträtistischen Talente jener Zeit war Johann Kupetzky (geb. 1667 bei Preßburg, gest. 1740 in Nürnberg). Man braucht nur das Bildnis anzuschauen, welches er von sich selbst und seinem Sohne gemalt hat (Herzogl. Museum, Braunschweig), um von dem Temperamente jenes Mannes eine Ahnung zu bekommen. Nur ein Bildnis, das einer Frau von Holten, vertritt in Darmstadt die ausgezeichnete Kunst des Daniel Schultz (Danzig um 1620 bis 1686): Schwarzes Kleid, weiße Spitzen mit gelblich gestickten Bändern und Schleifen, die Locken schon ein wenig grau, seitwärts belebende Blumen, der Fond schwarz. Hinlänglich bekannt ist Balthasar Denner (geb. 1685 in Altona, gest. 1749 in Rostock), von dessen delikaten Bildern u. a. das seines Vaters herausgegriffen sei. Man sieht ein kluges, ernstes Gesicht, eine Gestalt in braunem Rock, die sich charaktervoll von einem dunkeln Fond abhebt; für ein wenig Leben sorgt der

rote Schnitt eines Buches. Auch noch erwähnt müssen die virtuosen Leistungen des Antoine Pesne werden (geb. 1683 in Paris, gest. 1757 in Berlin). Als Einzelbeispiel nenne ich nur das prächtige Bild eines braungekleideten Miniaturmalers mit lustigem, rötlichem Gesicht; ein Stückchen blaues Band sorgt für Abwechslung. Dieser Bericht würde eine unmögliche Länge annehmen, wenn ich noch andere Beispiele unserer in Darmstadt so ausgezeichnet vertretenen Porträtkunst des Barock und Rokoko auch nur erwähnen wollte. Sie alle liefern den zwingenden Beweis, daß feinsinnige und großzügige Erfassung sich mit solider, ja subtiler Ausführung bestens verträgt, wodurch denn so manche Ideen moderner Malerei traurig Lügen gestraft werden. — Die Landschaftsmalerei jener Zeit besitzt vielfach etwas nur Gefühltes, daher allzu stark Stilisiertes; aber es sind auch Stücke dabei, die unserem modernen Empfinden, den Grundsätzen des Paysage intime überraschend nahe kommen. So Werke des Wieners Johann Christian Brand (1723—1795), des Frankfurters Johann Georg Schütz (1755—1813) oder die Stadtansichten des Sachsen Christoph Nathe (1753—1808). — Das Stilleben zeigt reizend komponierte Stücke von außerordentlicher Dekorationswirkung. Als Beispiele nenne ich die Blumen der Barbara Regina Dietsch (1706—1783). Fast modern berührt ein Fruchtstück mit Äpfeln von dem erwähnten Denner, dessen Vielseitigkeit sich auch in einem ausgezeichneten Tierstücke offenbart. Ein Tiermaler vorzüglichen Ranges war auch Werner Tamm (geb. 1658 in Hamburg, gest. 1724 in Wien), von dem u. a. die prächtige Darstellung zweier sich schnäbelnden Tauben gemalt ist. — Das Genre vertritt u. a. der durch Goethe berühmt gewordene Johann Konrad Seekatz (geb. 1719 in Grünstadt, gest. 1768 in Darmstadt) mit einem lustig bewegten Fischfang, der Hamburger Matthias Scheitz (vor 1630 bis um 1700) mit mehreren anmutigen Kompositionen, Christian Wilhelm Ernst Dietrich (Weimar 1712 — Dresden 1774) mit verschiedenen sehr hübschen Tanzszenen. — Der reichen Sammlung feiner Miniaturen kann ich leider hier nur im allgemeinen gedenken, ebenso der Porträtgalerie berühmter Persönlichkeiten, bei welcher der Hauptwert auf historisch-biographischem Gebiete liegt, der künstlerische freilich ebenfalls durchweg sorgfältig gewahrt ist.



FERDINAND NOCKHER KAPUZINER

Von Plastiken konnten natürlich nur kleinere Werke gezeigt werden. Auch einige Porzellanfiguren gehören dazu. Von einer umfangreicheren Porzellanausstellung ist abgesehen, da dieses Fach in letzter Zeit auf mehreren Ausstellungen hinlänglich behandelt worden ist. Unter den Bildhauern überwiegen die Süddeutschen wie Ignaz Elhafen (um 1650 in Nürnberg bis um 1710), Franz Ignaz Günther (1725 Altmannstein — 1775 München), Balthasar Permoser (geb. 1651 bei Traunstein, gest. 1732 in Dresden), von dem u. a. mehrere höchst monumentale hölzerne Heiligenstatuen ausgestellt sind; Simon Troger (geb. in Haidhausen, gest. um 1769 in München), von welchem das Dresdener Grüne Gewölbe zwei charakteristische, aus Holz und Elfenbein gearbeitete Bettlerstatuetten hergegeben hat. Eine in sehr schöner Linie gezeichnete hölzerne Pietà zeigt die Art des in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Würzburg tätigen Witz, von dessen Lebensdaten man nichts Näheres weiß. Von Roman Anton Boos (geb. 1730 bei Füssen, gest. 1810 als Akademieprofessor in München) sieht man u. a. eine schön bewegte Holzstatuette des hl. Nikolaus, sowie die Modelle zu zwei Götterfiguren des Nymphenburger Parks. Die norddeutsche Plastik ist vertreten u. a. durch Jacob Asmus Carstens (geb. 1754 bei Schleswig, gest. 1798 in Rom), durch Andreas Schlüter (1664—1714); von ihm ist aus kaiserlichem Besitze die Nachbildung der um 1700 geschaffenen Bronzebüste des Landgrafen Friedrich von Hessen ausgestellt. Mehrere sehr schöne Werke, darunter eine marmorne Wielandbüste, sind von dem Berliner Meister Johann Gottfried Schadow (1764—1850). Viele wertvolle Plastiken nord- und süddeutscher Herkunft stammen von Meistern, deren Namen unbekannt sind.

Nur flüchtig kann leider auch der Blick sein, den wir zuletzt noch auf das Kunstgewerbe werfen. Ein Schatz von außerordentlichem Werte ist hier beisammen, bestehend aus vorbildlichen Goldschmiedearbeiten, Elfenbeinschnitzereien und dergleichen. Von Herstellungsorten findet sich am häufigsten Augsburg, daneben Nürnberg, Straßburg, Konstanz, Stuttgart, Leipzig, Dresden, Hamburg und einige andere Orte. Überwiegend tragen die Gegenstände profanen Charakter. Es sind kostbare Tafelaufsätze, Pokale und dergleichen. Ein paar Stücke von besonderem Interesse sind die beiden Willkomme der Leipziger Fleischerinnung. Aber auch kirchliche von großem Werte sind darunter. So eine vergoldete Kanne aus Hamburg mit Medaillons, auf denen nach Dürerschen Motiven das hl. Abendmahl, die Bergpredigt und die Fußwaschung dargestellt sind. Vom Augsburger Meister J. M. ist ein St. Georg mit dem Drachen, ersterer, sowie die Prinzessin aus Gold und Silber, letzterer grün und rot emailliert. Zu rühmen sind ferner zahlreiche Kelche, Monstranzen, ein Kruzifixus, mehrere Kannen und dergleichen.



FERDINAND NOCKHER IM BLÜTENSCHMUCK

ZU UNSEREN BILDERN

(Farbige Sonderbeilage; Abb. S. 354, 355, 357; Abb. S. 369—376; Einschaltblatt)

Eine junge, verheißungsvolle Kraft tritt mit der diesmaligen farbigen Sonderbeilage auf den Plan: Joseph Wagenbrenner. Der Künstler wählte das heilige Thema der Pietà nicht, um daran Experimente zu machen, die auf Ausstellungen verblüffen sollen, ein allerneuestes Kompositionsschema, absonderliche Farbenstilisierungen unter Verzerrung des geschichtlichen bezw. religiösen Gehaltes vorzuführen; sein Ziel ist unsere Erbauung durch andächtige Schilderung einer innigen Szene aus der Leidensgeschichte des Gottmenschen. Doch auch alles übrige, was die hohe Kunst zu bieten und wodurch sie den Geist zu fesseln vermag, ist beigegeben. Der Aufbau der ruhig feierlich geschlossenen Gruppe Jesu und Mariens, die so echt empfunden, so schlicht hingegossen sind, ihr stiller, klarer Umriß umschließt einen Reichtum harmonisch ineinander greifender und belebter Einzelheiten und Linien. Man sehe nur, wie ungesucht die Hände Christi zu wehmutvoller Betrachtung und Verehrung der Wundmale einladen. Die düsteren, starren, toten Felsmassen, deren horizontale und senkrechte Hauptlinien der Figurengruppe folgen, verstärken den Ernst der Trauer und Einsamkeit. Jene gesuchten, übertreibenden, von der Hauptsache ablenkenden Farbeneffekte, um derentwillen weltlich gesinnte Künstler nicht ungern zu religiösen Themen, besonders Kreuzigungen und Kreuzabnahmen greifen, verschmähte der Künstler — sie sind viel leichter als seelische Vertiefung! — gleichwohl zieht er die Farbe mit aller Sorgfalt heran, aber nur zur Unterstützung des religiösen Gedankens: die scheidende Sonne verklärt die Trauer und übergießt mit sanft goldigem Schimmer den in Totenblässe hingestreckten heiligen Leichnam. Hier wütet ja nicht der Schmerz der Verzweiflung, hier wühlt nicht unaufhaltsame Verwesung, sondern dieser zum Tod verwundete Leib schlummert nur dem Ostermorgen entgegen, um in Unvergänglichkeit und überirdischem Sonnenglanz aufzuerstehen.

Baumhauer, ein Westfale, läßt es sich mit zäher Ausdauer angelegen sein, in die Tiefe der religiösen Gedanken einzudringen, sie auf sich wirken zu lassen und in angemessener Form anderen zu vermitteln. Gestützt auf eine gründliche Vorbildung gelangte er zu der Überzeugung, daß den kirchlichen Stoffen eine strenge Auffassung und Formgebung zieme, welche dem, was ihm süß oder weichlich erscheint, am liebsten aus dem Wege geht. Dieser Anschauung kam das Thema eines hl. Johannes des Täufers, den wir im nächsten Jahrgang farbig bringen werden, besonders zustatten. Auch das Dreifaltigkeitsbild (Abb. S. 357) spricht eine ernste Sprache: So hat Gott die Welt geliebt, daß er seinen Eingeborenen Sohn dahingab. Die Farbe unterstützt die feierliche Komposition. Majestät, erhabene Zurückhaltung bildet in ähnlicher Weise den Grundton der Rosenkranzkönigin und des hl. Joseph (Abb. S. 354 und 355). Doch läßt der Künstler in richtigem Gefühl das Anziehende der Güte und Milde bei diesen beiden Bildern zur Geltung gelangen. Denn die Gläubigen sehen ganz mit Recht in Maria und Joseph ihre ihnen menschlich nahestehenden, liebenden Freunde, die wohlwollenden Tröster, vor denen man nicht erschreckt kniet, sondern zutraulich sein Herz ausschüttet. Es gehört zu den Aufgaben des christlichen Künstlers, sich in seine Mitmenschen hineinzudenken und sich innerhalb der festen Grenzen, welche die Heilige Schrift gezogen hat, der Volksseele zu fügen. Andernfalls würden seine Werke ihren Zweck verfehlen. — Felix Baumhauer ist i. J. 1876 in Ludwigshausen (Westf.) geboren. Nach praktischer Tätigkeit auf dem Gebiete der Glasmalerei besuchte er die Kunstgewerbeschule in München. Hierauf war er bei Prof. Linnemann in Frankfurt a. M. tätig. Dann vollendete er an der Kgl. Akademie zu München unter Prof. von Feuerstein seine künstlerische Ausbildung. Inzwischen hat er sich in rastlosem Schaffen seine eigene Art gebildet. Die drei Bilder für Deutschkrone malte er 1911 im Auftrag des Propstes Prandke. Der hl. Johannes wurde 1913 vollendet.

Eine andere Künstlernatur tut sich uns vor den Landschaften S. 369 — 376 auf. Beim Landschafter hängt alles von den seelischen Beziehungen zwischen ihm und der Natur ab. Für den inneren Gehalt seiner Werke ist entscheidend, wie weit und in welcher Weise er nicht allein mit dem physischen Auge, sondern auch mit dem Herzen schaut. Nockher gehört zu jenen Landschaftsmalern, welche in der Natur das belauschen, was hinter den Dingen liegt. Er empfindet dichterisch und zwar als ausgeprägter Lyriker. Als solcher bevorzugt er die Landschaft nicht im Aufruhr der Elemente, sondern in ihrem geheimen Walten und beglückenden Sein, in ihrem Frieden und Segen. Auf unseren Bildern naht der Frühling nicht »mit Brausen«, sondern er »lächelt seinen Gruß«; den Herbst umspielt sonnige Verklärung und selbst der strenge Winter hat etwas Verheißendes. Der Künstler geht zwar auf eine bildmäßige Gesamtstimmung aus, er verweilt aber auch mit Liebe am Detail, das sich dem Ganzen einordnet, wie die einzelne Note einer Melodie.

Leo Samberger, der berühmte Meister des Bildnisses, hat zur vorliegenden Nummer ein sprechend lebensvolles, geistreich gemaltes Bild beigesteuert, das wir als zweite Sonderbeilage bieten. S. St.

AUSSTELLUNG ÄLTERER CHRISTLICHER KUNST IN HERZOGENBUSCH

Die Ausstellung in Herzogenbusch entnimmt ihre Objekte aus Zeiten der Vergangenheit, über welche das Werturteil längst abgeschlossen ist, und bietet auf solche Art den Künstlern und dem Kunstgeschmacke der Gegenwart wirklich Vorbildliches und Abgeklärtes. Gleichzeitig ist sie so reich an kunst- und kulturgeschichtlich wichtigem Material, daß sie auch darum zu den erheblichsten Erscheinungen ihrer Gattung zu rechnen ist. Sie zeigt[1]) keine Architekturen, dagegen alles, was zur Ausstattung und zum Schmucke von Kirchen notwendig ist, also Malereien, Skulpturen und Gegenstände der angewandten Künste. Während die Qualität der Malereien ungleich, und die der Plastiken im allgemeinen nicht bedeutend ist, überwiegt die der angewandten Kunst bei weitem; ihre Erzeugnisse stellen sich als Träger der größten Kunstwerte dar. Für das Auge nicht sonderlich angenehm ist freilich die große Zahl der Glasschränke, aber diese ließen sich nun einmal nicht vermeiden. Aus dem konfessionellen Charakter der dortigen Gegend, sowie daraus, daß die größte Mehrzahl der ausgestellten Gegenstände aus vorreformatorischer Zeit stammt, ergibt sich, daß jene in erster Linie dem Bedarfe der katholischen Kirche angehören; außerdem sind auch zwei andere Abteilungen eingerichtet, eine für protestantische, die andere für israelitische Kultaltertümer. Die protestantische Gruppe enthält mehrere geschnitzte Gestühle, bronzene Lesepulte, Leuchter, Gedenktafeln, Taufbecken, silberne Weinkannen und Kelche, alles Arbeiten des 16. bis 18. Jahrhunderts, vieles davon mit Ornamenten und figürlichen Darstellungen in sehr feiner Stichelarbeit geziert. In der israelitischen Abteilung spiegelt sich ein Kapitel der niederländischen Geschichte, das wichtig genug ist, obschon die älteste noch bestehende jüdische Gemeinde des Landes erst am Ende des 16. Jahrhunderts entstand, und erst 1619 die Erlaubnis zum Halten einer öffentlichen Synagoge erhielt. Der Ausstellungsraum ist als solche hergerichtet und enthält daher alle dafür wichtigen Elemente. Unter den Kultgegenständen — Lampen, Becher, Schilder, Mäntel, Teppiche, Bücher, Handschriftrollen usw. — befinden sich zahlreiche aus sehr wertvollem Material, auch sind namentlich die Silberarbeiten sowie die Textilien zum Teil von außerordentlicher Schönheit. — Wir wenden uns den Gegenständen der katholischen Kirchen zu. Als einzigen Vertreter der Altäre finden wir in einem als Kapelle hergerichteten Raume das um 1490 entstandene Prachtwerk eines holländischen Meisters. Der Altar (Eigentum der Kathedrale St. Jan zu Herzogenbusch) ist dreiteilig; die Mitte zeigt in reich polychromierter und vergoldeter Schnitzerei die Kreuzigung, links die Kreuztragung, rechts die Beweinung des Leichnams, unten sechs kleine Szenen aus dem Leben der hl. Jungfrau. Die Flügel sind bemalt, innen mit Passionsszenen, außen mit anderen Darstellungen aus der Geschichte des Erlösers. Dieselbe Kirche lieferte noch ein anderes ihrer berühmtesten Kunstwerke: einen großen zwölfarmigen bronzenen Kronleuchter vom Ende des 15. Jahrhunderts, geschmückt mit den Standbildern des hl. Viktor, nebst fünf Rittern der Thebaischen Legion. Dies Stück ist das bedeutendste der großen Sammlung von Leuchtern aller Art; verschiedene sind romanisch, zahlreiche stammen aus früher bis spätester gotischer Zeit, mehr denn hundert andere vertreten die niederländische Gieß- und Schmiedekunst des 16. bis zum 18. Jahrhundert. Verhältnismäßig jung sind mehrere ewige Lampen; sie reichen von der Spätrenaissance bis zum Stil Louis XVI.

[1]) Die Ausstellung wurde leider schon am letzten August geschlossen. D. R.

Unter den wenigen Taufkesseln ist fast jeder ein Meisterwerk. Am schönsten ist ein 1492 vom Meister Aert van Maastricht in Messing gegossenes Stück, dessen Fuß mit sechs prachtvoll realistisch gestalteten runden männlichen Figuren umgeben ist; man deutet sie als Kranke, die das heilbringende Wasser des Teiches Bethsaida aufsuchen; doch scheint mir in Anbetracht des frischen und kräftigen Aussehens mehrerer Jünglinge diese Erklärung nicht zweifelsfrei. Den Deckel schmücken die Symbole der vier Evangelisten, auf der Kante sitzt, frei gearbeitet, mit übergeschlagenen Beinen ein überaus flott entworfenes männliches Figürchen (der Gießer?); oben erhebt sich ein kapellenartiger Aufbau mit Figuren von Engeln und Heiligen; ganz oben sieht man Gott-Vater und über ihm, das Ganze bekrönend, den Pelikan, welcher mit dem eigenen Blute seine Jungen ernährt. Ein Prachtstück ersten Ranges ist auch das bronzene Taufbecken aus Breda, eine herrliche Arbeit von 1540, bekrönt mit einer von Fialen und Engeln umgebenen hohen und schlanken Säule. Andere Taufkessel sind aus dem 17. Jahrhundert. Unter den hier gleich mit zu erwähnenden Taufschüsseln stammt eine spätgotische aus Nürnberg oder Augsburg; mehrere zeigen die bekannte unentzifferbare Umschrift. Unter den Schüsseln zur Handwaschung finden sich einige symbolisch verzierte des 12. Jahrhunderts aus den Sammlungen zu Groningen und Maastricht. Eine Anzahl von Weihwasserbecken führt bis zur späten Gotik zurück. Unter den Weihrauchfässern ist eines, welches der Bischof von Haarlem zur Ausstellung gegeben hat, vermutlich nach einem Kupferstiche des Martin Schongauer gearbeitet, aber erst um 1520, also etwa 34 Jahre nach dem Tode des Kolmarer Meisters, der so vielfach vorbildlich gewirkt hat. Auch unter den Ziborien und Ölgefäßen befindet sich manches tüchtige Stück, darunter ein dreiteiliges aus der Zeit um 1500; auf dem Deckel stehen die Buchstaben c-i-s (d. i. oleum catechumenorum-infirmorum-sacrum chrisma). Hohen Wert besitzt die Gruppe der Reliquiarien. Eines aus Kupfer mit gestochenen stilisierten Blumen und eingesetzten grünen und roten Glasstücken dürfte dem 7. bis 8. Jahrhundert angehören. Es ist Besitz des Erzbischöflichen Museums zu Utrecht, welchem die Ausstellung überhaupt viele Kostbarkeiten ersten Ranges verdankt. Höchst bedeutende frühmittelalterliche Reliquiare steuerten auch die Schatzkammern der Maastrichter Liebfrauen- und Servatiuskirche, das Bischöfliche Museum zu Haarlem, das Münster zu Roermond und andere Sammlungen bei. Die Werke erfreuen durch herrliche Zeichnung des figürlichen Schmuckes, prachtvolle Emaillen und dergleichen. Eine viereckige Tafel mit dem Bildnis der hl. Jungfrau in Grubenschmelz ist byzantinische Arbeit des 11. bis 12. Jahrhunderts. Von den Reliquiarien gotischer Zeiten sei ein silbernes, aus der Eusebiuskirche zu Arnheim erwähnt, welches in Form der Büste des hl. Eusebius ausgeführt ist und auf einem von 1669 datierten silbernen, reich verzierten Untersatze steht. Von den Kelchen ist der älteste jener, welcher nach der Überlieferung dem hl. Lebuinus gehört hat, und noch jetzt Eigentum der diesem Heiligen geweihten Kirche zur Deventer ist. St. Lebuin ist 776 gestorben, der Kelch aber stammt schon aus dem 5. Jahrhundert. Er ist aus Elfenbein, mit Ornamentstreifen verziert und im 16. Jahrhundert in Silber gefaßt. An Alter kommt diesem Kelche kein anderer gleich; die übrigen sind Arbeiten des 14. bis zum 17. Jahrhundert. Sehr schöne Exemplare sind aus Utrecht (1624), aus der Mariähimmelfahrtkirche zu Gouda (1620). Die Goldschmiedekunst der Renaissance und des Barock feiert in den Werken dieser Gruppe wahre Triumphe. Sehr feine Stücke finden sich auch unter den Ampullen. Überaus Herrliches bietet sich unter den vielen Monstranzen. Eine aus vergoldetem Silber

zeigt in Hochrelief, zum Teil rund gearbeitet, die Verklärung Christi auf Tabor. Ein Stück vom Ende des 15. Jahrhunderts mit den Figuren der hl. vier Kirchenväter ist aus Ootmarsum; es zeichnet sich durch herrliche Entwicklung reicher, schlank aufstrebender, gotischer Architektur aus. Andere vorzügliche Stücke stammen aus Os, Breda, Gulpen und anderen Orten. Von den Lesepulten erwähne ich ein über zwei Meter hohes Exemplar aus Venraai. Es ist aus Messing gegossen, der Fuß in Form einer dreikantigen, durchbrochen gearbeiteten Kapelle ausgeführt, vor der drei Heilige stehen; ein Adler trägt das Pult. Ein zweites, gleichfalls dem Ende des 15. Jahrhundert entstammendes Adlerpult ist aus Roermond. Es liegt nahe, hierbei auch der Bücher zu gedenken, von denen eine ganze Anzahl wegen ihrer interessanten Einbände ausgestellt ist. Stücke von größter Kostbarkeit sind dabei. Unter ihnen das als Handschrift aus Karolingischer Zeit herrührende Evangeliar des hl. Lebuin; der frühgotische Einband ist geschmückt mit romanischen, getriebenen Silberplättchen, Elfenbeinreliefs und anderm Dekor, außerdem mit spätrömischen Cameen und einem in Onyx geschnittenen römischen Köpfchen. Das kostbare Buch gehört dem Erzbischöflichen Museum zu Utrecht. Andere romanische und gotische Einbände zeigen Filigran, Gruben- und Zellenschmelz, schöne Lederpressung und dergleichen; Bücher aus dem 17. Jahrhundert haben Einbände, die mit getriebenen Silberplatten bedeckt sind usf. — Ungemein reichhaltig ist die Abteilung der Textilien. In die ältesten Zeiten führt hier eine Sammlung von Stoffproben; sie sind zum großen Teil persisch-sassanidisch, andere arabisch-sizilianisch. Die Zeitbestimmungen erscheinen mir nicht durchweg ganz zutreffend. Die Stoffe, Farben und Muster sind von größter Schönheit. So auch bei den vollständig erhaltenen Meßgewändern aus mittelalterlicher und neuerer Zeit, bei denen man die herrlichsten Sammete, Brokate, reich gestickte Seidenstoffe und dergleichen bewundert. Eines dieser Stücke, von 1460, zeigt an seinem breiten Rande die in figürlichen Szenen dargestellten Werke der Barmherzigkeit, ausgeübt in Gegenwart des Heilandes selbst; ein anderes aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, aus italienischem Goldbrokat, ist an selber Stelle mit sechs Passionsdarstellungen geschmückt. Weitere Stücke können hier leider nicht beschrieben werden, soviel Anlaß ihre künstlerischen Eigenschaften auch dazu geben würden. Die Abteilung der liturgischen Gewänder zählt rund 70 Nummern, viele von diesen umfassen mehrere Stücke. — Wenden wir uns der Plastik zu, so findet sich bei ihr nicht eben viel Bemerkenswertes. Von den sehr zahlreichen Stücken ist doch ein beträchtlicher Teil nur minderwertig. Hiervon ist freilich eine Reihe spätantiker und frühmittelalterlicher geschnitzter Elfenbeintafeln auszunehmen; auch ein seltsamer frühgotischer Kruzifixus aus Elfenbein mit merkwürdig geschwungener Haltung, das edle Haupt von langen Locken umwallt; aus späteren Zeiten interessieren verschiedene Kruzifixe durch treffliche Naturbeobachtung und tüchtige Ausführung. Sehr wirkungsvoll ist eine spätgotische deutsche Johannisschüssel aus der St. Servatiuskirche zu Maastricht. Aus dem 15. Jahrhundert sieht man mehrere schöne Apostel, eine unbemalte große Immaculata; dieselbe ist auch in einem lebensgroßen Schnitzwerke des 16. Jahrhunderts dargestellt. Mehrere Plastiken der Barockzeit besitzen ebenfalls höheren Wert; als besonders schön fiel mir ein in Holz geschnitzter unbemalter St. Leonhard auf. — Auch die Malereien sind nur teilweis der Rede wert. Künstlernamen sind bei einer großen Zahl der Bilder nicht nachweisbar, wo solche genannt werden, nicht immer sicher. Von besonderem Interesse ist eine von der Königin von Holland ausgestellte Kreuztragung des Jan van Hemessen (um 1504 bei Antwerpen geboren, in Haarlem gestorben zwischen 1555 und 1566), ein vorzügliches Dokument der Kunst dieses seltsamen Meisters, von welchem auch die Münchener Pinakothek eine hl. Familie besitzt. Mehrere Gemälde des Hieronymus Bosch (um 1462—1516) und des Pieter Aertsen (1507 oder 1508—1575) würden ohne die Künstlernamen nicht sonderlich auffallen. Sehr fein sind zwei von Nachfolgern des Rogier van der Weyden stammende Gemälde: eine Grablegung Christi der Sammlung Haas in Frankfurt a. M. und eine auf Goldgrund gemalte Kreuzabnahme mit sehr schönen Charakterköpfen, Besitz der St. Augustinuskirche zu Buitenveldert. Von Jan van Scorel (1495—1562) sieht man das Dortrechter Altargemälde der Familie Stoop; es ist dreiteilig, zeigt in der Mitte die hl. Familie, auf den Flügeln die ausgezeichnet charakterisierten knienden Porträtfiguren des Bürgermeisters Stoop und seiner Frau mit ihren neun Söhnen und zehn Töchtern, beschützt von St. Johannes dem Täufer und St. Maria Magdalena. Dreiteilig ist auch eine vom gleichen Künstler gemalte Kreuzigung, auf den Flügeln innen Passionsszenen, außen der Sündenfall. Jacob Cornelisz van Oostsanen (um 1480 bis nach 1533) ist mit einer tüchtigen Pietà vertreten, die gleich dem eben erwähnten Bilde dem Beginenhofe zu Amsterdam gehört. Von hohem Interesse ist ferner das von einem unbekannten Niederländer um 1520 herrührende »Wunder von Nieuwervaart«, ein sechsteiliges Votivbild, dessen legendarische und porträtistische Darstellungen sich um eine in der Mitte befindliche Monstranz gruppieren; Besitz der Kathedrale zu Breda. Schließlich sei noch eine tüchtig komponierte Kreuzesabnahme des Cornelisz Engelbrechtsen (1468—1533, Lehrer des Lucas van Leyden) aus der Pariser Sammlung Kleinberger und eine nach Tiel gehörige dreiteilige »Versuchung des hl. Antonius« erwähnt, die um 1525 von einem Unbekannten gemalt worden ist. Diese Proben müssen genügen, um die Wichtigkeit der Herzogenbuscher Ausstellung wenigstens anzudeuten. Es wird in Aussicht gestellt, daß die Leitung ein größeres Werk darüber herausgeben wird.

DIE BILDENDE KUNST AUF DER GENTER WELTAUSSTELLUNG

Ein mächtiges, zum Teil von schönen alten Parkanlagen bedecktes Gelände am südwestlichen Rande der malerischen Hauptstadt Flanderns dient heuer für die Zwecke einer von den verschiedensten Nationen beschickten Weltausstellung. Im großen ganzen zeigen derartige Veranstaltungen gewisse typisch wiederkehrende Züge der Aufmachung, einen Prunk und eine Eleganz, die vorzugsweise äußerliche Wirkung tun und auch nichts Besseres beabsichtigen. Als Komplemente hierzu dienen in Gent mehrere Nachbildungen altbelgischer Architekturen, die man in jeder dortigen Stadt, zumal auch in dieser besser im Original sehen kann. Es könnte von einer Erwähnung aller dieser Dinge abgesehen werden, wenn nicht das Deutsche Haus wäre. Dieses verdient Hervorhebung, weil es, neben dem persischen und niederländischen Hause, das einzige ist, welches einen selbständigen Stil aufweist, der sich bei ihm durch Würde und Ruhe kennzeichnet; aber was an diesem starren, kalten Aufbau mit seinem System vertikaler Linien spezifisch deutsch sein soll, wäre schwer zu sagen. — Vom Stande des profanen Kunstgewerbes der auf dieser Ausstellung vertretenen Länder ließe sich vieles berichten, doch würde das einen eigenen langen Artikel beanspruchen. — Die kirchliche Kunst ist bei keiner Nation besonders herausgearbeitet; in mehreren Abteilungen finden sich interessante Einzelheiten, welche in dies

Gebiet gehören. Holland zeigt eine Auswahl tüchtig gearbeiteter Kelche, Monstranzen und dergleichen, auch einen anerkennenswert ausgeführten gewaltigen Schnitzaltar mit elf szenischen Darstellungen in Hochreliefs von H. van der Geld in Herzogenbusch. Im englischen Pavillon gibt es eine vollständige Kapelle; ihre Ausstattung besteht aus einer niederen Kanzel mit interessantem, in Gold gesticktem Traubendekor, einem Altare, geschmückt mit silbernen Reliefs (ihre Aktfiguren widerstreben freilich unserer Auffassung von kirchlicher Würde) und versehen mit einer bronzenen Vorderwand, deren ganz flaches Relief die Geburt Christi darstellt. Über dem Altare sieht man ein farbiges Relief, die Himmelfahrt Mariä; dazu kommt die Nachbildung eines gotischen Grabmals. Mehrere Entwürfe für Glasmalereien zeigen gute dekorative Eigenschaften. — Die von den Belgiern ausgestellten Paramente, Altäre, Bilder und sonstigen Gegenstände kirchlicher Bestimmung beweisen im ganzen einen guten Geschmack und zeigen kunstgerechte Ausführung. — Als Heim für die Werke der Malerei, Graphik und Plastik dient ein stolzer Palastbau, von dessen Inhalte sogleich die Rede sein soll. In den an ihn sich schließenden Nebengebäuden befindet sich erstlich eine sehr umfangreiche Ausstellung künstlerisch ausgeführter Photographien, um deren Förderung sich dort die Association Belge de Photographie verdient macht; ferner hat man eine gewaltige Architekturabteilung zusammengestellt; sie enthält Aufnahmen älterer Bauten, sowie Entwürfe zu neuen; die kirchliche Baukunst spielt bei den ersteren, entsprechend dem Denkmälerreichtume Belgiens, eine erheblichere Rolle als bei den letzteren, bei welchen eigentlich neue Ideen nur wenig und dann nicht zum Vorteil hervortreten. — An der Ausstellung im Kunstpalaste sind Belgien und Frankreich mit sehr umfangreichen, die Niederlande, England und Spanien mit kleineren Kollektionen beteiligt, außerdem gibt es noch ein paar Vertreter anderer Nationen; die Kunstausstellung Deutschlands befindet sich im Deutschen Hause. Belgien hat den erklärlichen Wunsch gehabt, bei dieser Gelegenheit der Welt zu zeigen, was seine Kunst zu bedeuten hat, und bietet in der Tat nicht bloß vieles, sondern dabei viel höchst Beachtenswertes. Ein ausgezeichnetes Können, ein von zahlreichen Künstlern bewunderungswürdig beherrschter Impressionismus kennzeichnet diese Kunst äußerlich; ihre geistige Art zeigt sich häufig, auch bei der Behandlung ganz alltäglicher Gegenstände, in einer eigentümlichen Märchenstimmung und Träumerei, in einer sanften Melancholie, die ihren Ausdruck in einem charakteristischen Kolorite findet, dabei sich doch nicht in Süßlichkeit und Sentimentalität verliert. Die großen Namen, welchen man auf jeder Ausstellung begegnet, trifft man hier natürlich vorerst: Baertsoen und Courtens mit ihren herrlichen Stimmungen aus Stadt und Land der Heimat, Khnopff mit seinen zarten romantischen Poesien, Minne mit seinen stark stilisierten Figuren, van Rysselberghe mit seinen hellen pointillistischen Porträts, und manchen anderen. Ihnen reiht sich die Schar der weniger bekannten Kräfte an: J. Wytsman; Verhaeren, dessen Farben kräftiges Temperament zeigen, während die Formen nicht klar genug bleiben; Marcette, welcher in seinen Marinen äußerst feine perlgraue Töne liebt; Laermans, der voll tiefen Empfindens die Seele des Volkes in ihren Schmerzen ergründet — sein Bild »Les mendiants« (Arme und Elende vor einem Kruzifixe) rechne ich zu den schönsten Gaben der Ausstellung; Hens, der seine Landschaften so prachtvoll einfach zu stilisieren weiß; De Saedeleer, welcher altmeisterlich herbe Töne anschlägt; die tüchtigen Porträtisten De La Hoese und Lalaing; der treffliche Charakteristiker Charlet. Religiöse Themata finden sich nicht selten benutzt. So verherrlicht Baltus den heiligen Bischof Trudo; Debuck schildert in tiefblauer Färbung den Abschied Mariä vom Leichname Christi; herrliche kirchliche Interieurstimmungen schafft Delaunois; ins Phantastisch-Allegorische schweift Fabry; ein überaus anmutiges Genrebild ist Frédérics »Mois de Marie«; eine etwas gesuchte Härte waltet in der »Pietà« und mehreren anderen Werken Smit's; ohne tiefere Wirkung stellt Van der Ouderaa »Die Berufung des hl. Franziskus« dar; wunderbar goldige Lichtstimmung und große Stilisierung zieren »Die Reue des verlorenen Sohnes« von Van de Broek; ein Meisterwerk ersten Ranges ist Leemputtens dreiteilige, von sprühendem Leben erfüllte »Prozession nach Haekendover«. Eigentliche Altarwerke fehlen charakteristischerweise gänzlich. Das gleiche ist bei den belgischen Skulpturen der Fall. Religiösen Inhalt haben hier nur ein paar fein poetische, zum Teil stark realistisch erfaßte Werke von Braecke. Außer diesem Künstler erwähne ich noch Lagae, Minne mit seinen seltsamen Köpfen und Gestalten, Rousseau, Van der Stappen. Von den Darbietungen der vorzüglichen belgischen Graphik mögen die brillant radierten Genter Studien von Van der Loo herausgegriffen sein; auf weiteres kann ich leider nicht näher eingehen; schon weil ich zuvor bereits genannte Namen zum Teil wiederholen müßte. — Die Franzosen haben versucht, durch lebhafte Färbungen, ja Musterungen der Wände für ihre Bilder wirksame Hintergründe zu schaffen, haben sie jedoch dadurch in ihrer Wirkung arg geschädigt. Auf dieser französischen Ausstellung gibt es außerdem nicht viel, worüber nicht ohnehin das Urteil bereits feststände. Man sieht vorzügliche Malereien und Graphiken von Aman Jean, Baudouin, Besnard, Carolus-Duran, Cottet, Denis, Raffaeli, Renoir, Roll, Signac, Simon und anderen Berühmtheiten, ohne aber durch charakteristische Neuheit der Eindrücke gefesselt zu werden. Die übrige Menge interessiert noch weniger. Von den Skulpturen habe ich mir die tüchtigen Bronzen von Marque notiert. Aus der Menge des Gewöhnlichen heben sich vier Büsten und eine Gruppe von Rodin mächtig hervor. Sein imposanter »Kopf Johannis des Täufers« gehört zu den sehr wenigen französischen Werken, welche das religiöse Gebiet streifen. — Die niederländische Kunst auf der Genter Ausstellung zeigt Solidität, zum großen Teile gute neuzeitliche Technik, inhaltlich geht sie nur vereinzelt über das Gewohnte hinaus. Größeres Interesse erwecken mehrere Engländer, wie Watt mit dem überaus lebensvollen Bildnisse des »Lord Guthrie«, Shannon mit einem trefflich charakteristischen, auch koloristisch interessanten Damenporträt, sowie eine Anzahl von sehr feinen Landschaftern; zu ihnen gehört diesmal auch John Lavery. Die graphischen Künste sind nur durch Pennell vertreten, allerdings in ausgezeichneter Weise. Bemerkenswert wie stets ist die Ausstellung des Londoner Senefelder-Club. — An diese Abteilungen schließt sich in dem großen Kunstpalast eine solche von Medaillen und Plaketten, sowie eine zweite von Miniaturen, beides in ungeheurer Zahl; auch die christliche Kunst findet dabei, was ihr gebührt. Auf Einzelheiten einzugehen, würde wiederum einen Artikel für sich in Anspruch nehmen. Es kann hier nur ganz im allgemeinen die Subtilität der Beobachtung und die Feinheit der Ausführung gerühmt werden, welche sehr vielen dieser kleinen Werke eigen ist. — In der Eingangshalle des Deutschen Hauses begrüßt uns die kraftvolle Bronzefigur des »Säemanns« von Klimsch-Berlin. Die sogleich folgenden größeren und kleineren Räume enthalten Proben unserer Architektur, Raumkunst, Bildnerei und Malerei — von jeder Gruppe eine mäßige Anzahl besonders kennzeichnender Beispiele. Die Baukunst beschränkt sich auf photographische Aufnahmen nach Werken von Riemerschmid (Gartenstadt Hellerau), Th. Fischer (Erlöserkirche in Stuttgart), Endell

(verschiedene Berliner Neubauten), Messel (Berliner Wertheim-Haus), Olbrich (Düsseldorfer Tietzhaus), Muthesius und anderen. Auch die Raumkunst kommt in dieser photographischen Abteilung zur Geltung, unter anderem durch Werke von H. van de Velde, zeigt aber ihr prächtiges Können auch in einer Reihe ausgeführter Zimmereinrichtungen. Bruno Paul, P. L. Troost, R. A. Schröder und andere haben die herrlichsten Interieurs zusammengestellt, die nur leider den üblichen Fehler haben, daß sie lediglich für die reichsten Klassen zu erwerben sind. Kunstgewerbliche Entwürfe lieferte unter anderem in großer Menge Peter Behrens. Die deutschen Malereien und Plastiken stammen von einer eingeschränkten Zahl von Vertretern verschiedener Schulen. Wir finden Karlsruhe, Berlin, Frankfurt, Weimar, Kassel, Düsseldorf, Stuttgart, München, aus jeder Gruppe einen oder ein paar Namen von Ruf, erfreulicherweise hier und da auch einen unberühmten. Die Auswahl läßt jedes System vermissen, trotzdem ist der Qualität der Werke zu verdanken, daß das Ausland von dem gegenwärtigen Stande der deutschen Kunst einen guten Begriff bekommt, wenn auch bei weitem keinen ausreichenden. Auswüchse und Anstößigkeiten fehlen, was bei den Ausstellungen der anderen Nationen leider keineswegs der Fall ist. Dabei kann auch nicht verschwiegen werden, daß Italien wieder einmal ganz ungenügend vertreten ist; statt künstlerischer Werke bringt es viele Hunderte greulich kitschiger Marmor-, Bronze-, Holz- und sonstiger Figuren, die aber gerade wegen ihrer Süßlichkeit von Leuten schlechten Geschmackes begeistert gekauft werden. Doch wieder zurück zur deutschen Kunst! Karlsruhe vertritt eine Landschaft und ein Bogenschütze von Hans Thoma; von H. von Volkmann eine arkadische Szene und ein Getreidefeld, beides von schönem Schmelze der Farbe. Aus Berlin sieht man die Corinthschen nackten Figuren, die klagend um den Leichnam eines Erschlagenen versammelt sind, ferner eine niederländische Marktszene von M. Liebermann, Expressionen von Pechstein, Tuaillons Reiterfigur Kaiser Wilhelms I. Frankfurt bringt die leicht bräunlich gefärbte lebensgroße Marmorstatue eines sitzenden Mannes, sowie die antikisierende eines stehenden jungen Mädchens von A. Volkmann. Etwas hart wirkt der sein Pferd tränkende Bauer von F. Boehle. Ernst und Feierlichkeit in Haltung und Farbe, dunkle Stimmung auf Blau und Grau zeigt Steinhausens Schilderung Christi, der zu seinen Jüngern in das Boot steigt; desselben Meisters Ölbergszene übt mächtige Wirkung; durch das rote Licht der in der Ferne erglühenden Fackeln kommt in das nächtliche Dunkel seltsames, unheimliches Leben. F. E. Morgenstern bringt zwei koloristisch feine Marinen. Aus Weimar ist unter anderm L. von Hoffmanns Pleinairschilderung zweier Mädchen am Meeresstrande zu erwähnen; aus Kassel Bantzers weißgekleideter alter Bauer im Kornfeld und Oldes durch schöne Beleuchtung interessierendes Dorf im Winter; aus Düsseldorf ein lebhaft farbiger Bauernhof von E. Kampf; aus Stuttgart ein in bronziertem Gips geformter prächtiger junger Stier von G. A. Bredow. Von der Münchener Kunst endlich werden in Gent einige Werke von H. von Bartels vorgeführt (eine in Farbe und Charakterisierung gleich vorzügliche alte bretonische Frau, die krank im Bette liegt, und als recht wirksames Gegenstück die in fröhlichem Kolorit gegebene Studie einer jungen Holländerin am Ufer eines Flusses; endlich ein Mäher im Lichte der aufgehenden Sonne); ferner sieht man von Habermann das bekannte Porträt einer Dame mit Hut (»Luise«); von Zügel Rinder in der Tränke und einen Eseltreiber, beide mit der gewohnten genialen Lichtbehandlung; zwei Landschaften von Steppes; eine polychromierte Mädchenbüste von E. Kurz; Plastiken von Hildebrand. Die christliche Kunst ist also auch in der deutschen Abteilung nur sehr knapp und nicht ihres religiösen Inhaltes wegen berücksichtigt worden. Vollends unterblieben ist dies in den industriellen Abteilungen der deutschen Ausstellung, die in Gent überhaupt zu den am wenigsten bedeutenden gehört.

DÜSSELDORFER KUNSTBERICHT

Wie wir schon in unserem Bericht über die Große Kunstausstellung erwähnten, hat die Ausstellungsleitung in diesem Jahre die Einrichtung getroffen, in einigen Sälen monatlich wechselnde Kollektiv-Ausstellungen zu veranstalten. Es kommen jedesmal drei Künstler zu Wort und man hat in der Auswahl, die man auf Düsseldorfer Maler beschränkt hat, von dem Rechte des Hausherrn Gebrauch gemacht, in der verständlichen Absicht, die heimischen Künstler durch diese Veranstaltungen zu fördern. Walter Petersen, der diesmal die Bildniskunst vertritt, hat als Porträtmaler auch über die Grenzen der rheinischen Kunstmetropole hinaus einen festen, wohlbegründeten Ruf. Seine Werke zeigen ein hervorragendes Können, das gute Farbigkeit, einen leichten, ungehinderten Linienfluß und virtuose Treffsicherheit harmonisch vereinigt.

Für die Wertschätzung, die er weithin genießt, sprechen die zahlreichen Bismarckstudien, die die Kollektion zeigt. Denn — mit Ausnahme von Lenbach — war der Altreichskanzler den Künstlern gegenüber im allgemeinen sehr zugeknöpft, und man durfte es schon als eine Gunst des Geschickes bezeichnen, einmal Gelegenheit zur Aufnahme einer flüchtigen Skizze erhalten zu haben. Ein vollständiges Bild dessen, was Petersen kann, gewährt die diesmalige Juli-Ausstellung allerdings nicht ganz. Besonders in Wiedergabe der weiblichen Psyche und ihrer äußeren Schönheiten hat er schon vollgültigere Beweise seines Könnens geliefert. — Die sogenannte fortschrittliche Kunst präsentiert Walter Ophey. Der Raum verbietet es uns, an dieser Stelle einmal den psychologisch so interessanten Irrgängen nachzuspüren, auf denen dieser anerkannt talentierte Künstler wandelt. Wir begnügen uns, darauf hinzuweisen, daß der Ruf, den er sich in den rheinischen Kunstkreisen erworben hat, sich nicht auf die von ihm in den letzten Jahren gepflegte futuristische Malweise gründet, sondern auf einige sorgfältig durchstudierte und feinsinnig empfundene Landschaftsgemälde seiner ersten Zeit. Ophey ist typisch für die Entwicklung einer gewissen Art moderner Künstler. Ihm gegenüber hat Jos. Kohlschein jr. einen leichten Stand. Seine Landschaftsausschnitte beweisen ein sicheres Maßhalten in der Anwendung freier technischer Mittel. Seine lichte Farbengebung und die Freude besonders an der Darstellung ruhiger Naturstimmungen erläutert gewissermaßen psychologisch dieses In-den-Grenzen-bleiben seiner freundlichen Kunst.

Die bewußte sommerliche Stille, die auch in den Kunstsalons kein unbekannter Gast ist, benutzt Schulte dazu, einige Werke berühmter Namen in einer Kollektion vorzuführen. Es erübrigt sich, die künstlerischen Werte eines Uhde, Leibl, Hagemeister, Schuch, Lenbach usw. nochmals festzustellen; um so lieber benutzen wir die Gelegenheit, auf einige Werke englischer Porträtkunst hinzuweisen. Nattier, J. Highmore, G. Keith Ralph sind es zwar nicht, denen wir unsere ungeteilte Bewunderung schenken können, auch John Opie lernt man nicht von der glänzendsten Seite kennen. Wer ihre Vorzüge und die Eigenart der englischen Bildniskunst des 18. Jahrhunderts in höchstem Maße in sich vereinigt, ist John Jakson. Der noch heute in ungebrochener Kraft wirkende Schmelz der Farben, die wundersam zarte Behandlung der Augen, der Nasen-

flügel, der Lippen, des Haaransatzes, und vor allem die glänzende Wiedergabe der schmiegsamen Weichheit der Haut — das stellt den Inbegriff eines technischen Könnens dar, um den ein Reynolds diesen Künstler hätte beneiden können. — Wir wagen nicht zu behaupten, daß Düsseldorf Mangel an guten Kunstausstellungen hat. Immerhin stellt die kürzlich eröffnete »Galerie für alte und neue Kunst« einen guten — wenn auch vielleicht nicht notwendigen — Zuwachs dar. Es ist nicht zu verkennen, daß die Leitung auf die Ausstellung von Werken mit wirklichen Qualitäten Wert legt und sich in der Protektion des allzu Futuristischen eine gewisse Reserve auferlegt. Dem Genius der Düsseldorfer Kunst wird in einer Sonderausstellung von Werken E. v. Gebhardts gehuldigt. Hopmann

BERLINER SECESSIONSAUSSTELLUNGEN

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

Die »Berliner Secession« hat letzten Winter ihre 25. Ausstellung, für »Zeichnende Künste«, und im Sommer 1913 ihre 26. umfassende Ausstellung veranstaltet. Von dieser waren einige »Getreue« abgelehnt; sie veranstalteten im Mai 1913 eine kleine Ausstellung, »Die refüsierte Secession«. Den dreien zusammen soll unser folgender Bericht gelten.

Den mehr als tausend Nummern der Winterausstellung kann er noch weniger gerecht werden als den noch nicht dreihundert der Sommerausstellung. Es handelt sich dort einerseits um Zeichnungen samt etlichen Aquarellen, andererseits um Radierungen, Lithographien, auch Holzschnitten. Die erstere Gruppe macht im allgemeinen einen besseren Eindruck als die letztere; diese läßt mehr das Interesse am Zeichnen allein als am Kunstdruck erkennen, wendet sich auch nicht zu den graphischen Sondertechniken, wie sie z. B. in der »Großen« recht eifrig gepflegt werden. Dazu kommt eine häufige Freude am Gewirre von Linien, Lichtern und Schatten, etwas wie ein Schmerzenstod des Impressionismus.

Das gilt natürlich am wenigsten von den (wirklichen oder angeblichen) Vorgängern, die auch hier zugezogen wurden. Es sind, von zwei Milletschen Radierungen abgesehen, A. v. Menzel und H. Daumier (von dem auch zwei kleine Plastiken als Raritäten zu sehen waren). Der Vergleich zwischen dem kühlen Detailrealismus jenes und der Kunst dieses, ein Ganzes mit scharf betonten Hauptzügen der Leidenschaft oder des Pathos zu geben, könnte lang aufhalten.

Jedenfalls ist es ein recht weiter Abstand, in welchem sich da M. Liebermann und seine Nachfolger anschließen. Daß die Bewegungs- und sonstigen Studien von E. R. Weiß viel Interesse finden, und daß in der Sommerausstellung sein Gemälde »Herakles in der Unterwelt« nicht gerade sehr »herkulisch«-götterhaft ist, liegt nahe. Zyklische Darstellungen fehlen nicht. L. Corinth hat eine solche zu radieren begonnen: »Das erste Menschenpaar«. 14 Radierungen zu Mozarts »Don Juan« bringt H. Meid. Er ist ein besonderer Virtuose jenes neuimpressionistischen Gewirres und einer Art graphischer Theaterkunst; daß ihm die Szene besser gelingt als die Figuren, zeigt auch ein Gemälde von ihm auf der 26. Ausstellung. Gegen J. Pascins Pseudomädchenbilder, deren blöden Gesichtern wir auch auf der Sommerschau begegnen (mit Recht an H. de Toulouse-Lautrec angereiht) wirkt M. Pechstein geradezu fein, und erst recht vielseitig; seine Holzschnitte scheinen besonderen Anklang zu finden. Am ausgedehntesten war Th. Th. Heine vertreten; es ist kein fauler Spaß, wenn man bittet, ihn nicht mit Heinrich Heine zu verwechseln. Von M. Beckmann konnten seine Graphiken eher noch interessieren als in der nächsten Ausstellung sein sehr unmonumentales Sensationsbild eines Schiffsunterganges. Bekannten Secessionistennamen begegnen wir auch weiterhin graphisch: dem jedenfalls »flotten« R. Großmann, dann K. Hofer, W. Rösler. Dürfen wir den meisten der Genannten (einschließlich O. Penner mit ein paar nach Ausrufungszeichen rufenden Zeichnungen) einige gegenüberstellen, die uns einen günstigeren Eindruck machen, so sind es vor allem zweie, deren sozusagen milde Formen man seit längerem schätzt: C. Larsson und E. Orlik, beide nur mit Radierungen; sodann mit solchen R. Bloos, A. Brömse, P. Franck und W. Giese; mit Holzschnitten M. Wesselhoeft.

Eine Besonderheit dieser Winterausstellung waren graphische Stücke von Bildhauern; laut Katalogvorwort wurden sie »in stattlicher Anzahl vorgeführt, um das Publikum zu belehren, (folgt Fettdruck:) daß in jeder Kunstart die Zeichnung das Fundament des Handwerkes ist« (hm!). Voran standen hier die zahlreichen Lithographien von E. Barlach zu einem (wohl selbstgedichteten) Drama »Der tote Tag«; ein Titel, der ja auch zu seiner stilisierten Plastik der Einsamkeit, der Müdigkeit, des Leidens der bis zum Animalischen Herabgedrückten paßt, wie sie uns wieder auf der folgenden Ausstellung begegnet. Mehrfache Radierungen waren gekommen von den Bildhauern A. Gaul und W. Lehmbruck. Beide brachten auch Plastisches selbst. Für dieses mögen noch genannt sein R. Engelmann und H. Haller; sodann mit Majoliken B. Hoetger, der »Wahrheit«, »Glaube« usw. darstellt.

Die Sommerausstellung 1913 ist inzwischen durch die Vorgänge, die sich an den Protest der zurückgesetzten Minorität anschlossen, in besonderer Weise aktuell geworden. Besuchte man die kleine, in Augenblicksnot dürftig hergestellte »Refüsierten«-Ausstellung, so konnte einem manches Charakteristische auffallen. Erstens bestand sie wohl aus lauter Deutschen, während es in der Hauptausstellung von Franzoson französischen oder deutschen Namens wimmelte. Zweitens handelte es sich um eine bisher eng verbundene Truppe; wer hätte seinerzeit gedacht, daß die hübschfarbigen Landschaften (oder Interieurs) von M. A. Stremel nun auf einmal nicht mehr secessionsecht sein sollten? Und anderes von E. Bischoff-Culm, H. Linde-Walter, O. Modersohn, A. Oppler (ein seither Preisgekrönter!), E. Oppler, E. Spiro? Was fehlt bei den »Netzflickern« des Erstgenannten oder bei der »Potiphar« M. Neumanns zur Secession? Drittens: wo sind Maß und Recht, gerade die hier Versammelten zu refüsieren und andere nicht? Warum sind nicht auch refüsiert die zurückbehaltenen Werke »Havellandschaft« T. v. Brockhusens, »Vor dem Spiegel« E. L. Kirchners, »Adam und Eva« O. Müllers, »Der Volksredner« A. Segals? Viertens aber mag die refüsierende Jury sich mehr oder minder bewußt auch ein wenig der Konsequenzen ihres bisherigen Tuns geschämt haben. Denn der Eindruck einer Parodie der Secession ersten durch die zweiten Grades war immerhin zu merken. Vor allem ging das Skizzenhafte mehrerer Bilder schon wirklich ins Aschgraue. Natürlich walteten auch hier Landschaften, etwa noch mit Tieren, sowie Akte vor; die Plastik kam kaum in Betracht. Ein paar Kompositionsgemälde fehlten nicht. So von dem in der Winterausstellung durch Graphiken und farbig glasierte Plastiken vertretenen E. Pottner ein »Heiliger Franziskus«, der vor Wassertieren predigt, ein Ganzakt. So von dem noch kurz vorher durch Radierungen vertretenen F. Meseck eine »Ehebrecherin vor Christus«, die allerdings sehr »hingehaut« ist. So von einem an-

scheinend Neugekommenen, K. Krebs, eine »Komposition«, d. i. eine Farbenskizze mit Lichteffekt zu einer Verkündigung.

Die Hauptausstellung von 1913 kann nach all dem — kurz gesagt — als eine Geschäftswende gelten. Inszeniert war sie einigermaßen geschickt, auch durch neue Wandeinbauten und besonders durch eine systematische Gruppierung, die es überdies verstand, den Deutschen zwischen den Pranzosen einen Platz etwa so einzuräumen, wie schlichte Fahrgäste von breitspurigen in die Mitte genommen werden. Das Gruppierungsstreben verführte überdies dazu, im Katalog von der bisherigen alphabetischen Anordnung, die doch mindestens neben dem Hängeverzeichnis nottut, abzugehen. Natürlich fehlt auch wieder nicht das Klopfen mit dem Taktstock im Vorwort: »Jedem Talent, wie es sich auch äußere, Raum zu gewähren« (vgl. die Refüsierten!); kein Ruhepunkt, sondern »ein Weg«; Veranlassung, »sich mit der starken Kunst unserer Zeit auseinanderzusetzen« (also die Schule des Kindes, genitivus subjektivus!); »so ist diese Ausstellung vielleicht nur für den Künstler« (Druckfehler für »Kunsthändler«?).

Eine Hauptsache aber, die uns bereits seit einigen Secessionsausstellungen aufgefallen ist, scheinen deren Veranstalter am wenigsten zu merken. Man tut nämlich gut, wenn man derzeit in eine recht moderne Ausstellung kommt, vor allem zu fragen: Nach welcher Richtung wird nun wieder archaisiert? Diesmal sind es weniger Assyrien, Agypten und Griechenland als Spätantike und Frühmittelalter, die eine Wiedergeburt erleben (oder wie man's eben gelegentlich nennen wird). Fast katakombisch mutet das »Frühstück im Freien« K. F. v. Freyholds an, der übrigens auch einen »Ruggiero« bringt. Von der Winterausstellung her durch Zeichnungen bekannt, zeigt J. Bató ein Gemälde »Heiliger«, anscheinend die Darstellung einer vergoldeten Holzskulptur vor einer fast mystischen Draperie (ähnlich den Draperien in Stilleben von M. Pechstein). In die wunderlichen Figurenszenen der »Genesis« führen eine »Heilige Nacht« und eine »Kreuzabnahme« von H. Heuser zurück. — Mit diesem neuen Pariser hat es jedoch noch eine andere Bewandtnis.

Man erinnert sich vielleicht der Schutzmarke einer Solinger Stahlwarenfirma mit den vier »rhythmischen« Beinchen zweier Figürchen. Und man hat wohl schon öfter etwas gehört und gesehen von modernen Bildern, auf denen Akte oder Unakte so hintereinander herlaufen, daß ihre Beine einen »entzückenden dekorativen Rhythmus« erzeugen (der Verfasser bittet um Entschuldigung, wenn er den richtigen Jargon nicht ganz trifft). Oder kurz: man erinnert sich an einen »Hampelmann«. Jetzt wird er kunstfähig und bekommt auch gleich eine Hampelfrau dazu. Ist das in Heusers »Kreuzabnahme« bereits deutlich, so wird es anderswo noch deutlicher. So bei den wohl ebenfalls erst neu anrückenden Malern O. Müller (»Adam und Eva«) und H. Steiner (»Lutteurs amoureux« und andere). So aber auch schon bei dem länger bekannten O. Hettner mit seinen Bildern »Idyll« und »Niobiden«. Auch der Paris-Pariser H. Matisse gehört hierher durch sein weithin leuchtendes hampelreiches Wandgemälde »Der Tanz«. (Er zeigt auch ein »Damenbildnis«, vielleicht aus einer Idiotenanstalt, und zwei Blumenstilleben, von denen das Cyclamenstück irgend jemand bezeichnete als einen »Klang, der den Sommer in das Blut hineinhämmert«.)

(Schluß folgt)

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Feldkirch in Tirol. Der vom Verein für christliche Kunst und Wissenschaft auf 1.—5. September geplante Instruktionskurs mußte verschoben werden und wird mit dem gleichen Programm im Juli 1914 gehalten.

München. Bildhauer Thomas Buscher und Maler Alois Müller, Konservator am Kgl. Generalkonservatorium, erhielten den Professorentitel.

Saalfeld. — Professor Matthäus Schiestl vollendete zwei Gemälde für den romanischen Flügelaltar (Heinz Schiestl-Würzburg) in der katholischen Kirche zu Saalfeld a. d. Saale (Sachsen-Meiningen), welche die Anbetung des Jesuskindes und die Emausszene darstellen.

In Laufen an der Salzach wird zu Ehren des hl. Rupertus, Patrons des Salzkammergutes, ein Denkmal errichtet. Die Ausführung ist dem Münchener Bildhauer Valentin Kraus übertragen, von dem auch das im vorigen Jahre daselbst errichtete Kriegerdenkmal stammt.

Wettbewerb für ein Mariendenkmal. Zur Erlangung von Vorentwürfen für ein Mariendenkmal (Brunnen, Säule oder ähnliches) auf dem Dionysiusplatz zu Krefeld wird ein Wettbewerb unter den deutschen Künstlern ausgeschrieben. Für die Errichtung steht die Summe von 30000 M., für Preise 2000 M. (1000, 600, 400 M.) zur Verfügung. Die Bedingungen sind von Herrn Oberlandmesser Spelten, Krefeld, Friedrichsplatz 16, gegen postfreie Einsendung von 3 M. zu erhalten, die Vorentwürfe, bis zum 10. Dezember 1913 an Herrn Dechant Flecken, Krefeld, einzusenden.

Die Freilegung der Karlskirche in Wien. — Die schon eine ganze Reihe von Jahren diskutierte Freilegung eines der bedeutendsten kirchlichen Baudenkmale Wiens, der kunstgeschichtlich berühmten Karlskirche soll nun in absehbarer Zeit zur Tatsache werden. Das an die Kirche angebaute uralte und häßlich wirkende Gebäude, Technikerstraße 9, das zahlreiche Höfe und langgestreckte Seitentrakte enthält, beeinträchtigt durch seine unmittelbare Nähe infolge seiner mehr als dürftigen Fassade den prachtvollen Kuppelbau des Fischer von Erlachschen Monumentalwerkes. An eine Demolierung des verwitterten Vorstadthauses konnte zu Lebzeiten der ehemaligen Eigentümerin, die einen Umbau ihres Wohnhauses hartnäckig ablehnte, nicht gedacht werden. Nun wurden mit der jetzigen Besitzerin Verkaufsverhandlungen eingeleitet, die die Verwirklichung des schon so lange vorhandenen Freilegungs-Projektes mit Bestimmtheit erwarten lassen. Da gleichzeitig die Regulierung des Platzes um die Karlskirche bei dem Umbau in Betracht zu ziehen ist, beteiligt sich auch die Stadt Wien, bezw. die Gemeinde an diesen Verhandlungen. Der Abschluß der Verkaufsverhandlungen hängt von der Einigung über den Kaufpreis der Realität ab, die, wie verlautet, mit zwei Millionen bewertet wird. Auch im Falle, daß der Besitz in private Hände übergehen sollte, dürfte zweifellos durch die Neuregulierung der Parzelle Vorsorge für die Ausgestaltung des Platzes um die Karlskirche und die Freilegung der Kirche getroffen werden. R.

Die Deckengemälde von Maulpertsch in der Piaristenkirche zu Wien. — Die von dem Maler Maulpertsch stammenden, sehr wertvollen Deckenbilder in der Piaristenkirche in der Josefstadt zu Wien, darstellend die Verherrlichung Mariens, sind im Laufe der Zeit dadurch schadhaft geworden, daß sich das Regenwasser durch das Dach setzte und die Fresken teilweise arg beschädigte. Nachdem man sich nun an kompetenter Stelle von der Restaurierungsmöglichkeit der Kunstwerke durch angestellte

Proben überzeugt hatte, beschloß das K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht, die Auffrischung der Deckengemälde aus eigenen Mitteln unterstützen zu lassen, so daß es mit Hilfe auch noch anderer Faktoren gelingen wird, die Kosten für die erstrebte Wiederherstellung und dauernde Erhaltung dieser kunstvollen Fresken baldigst aufzubringen. R.

Bruchsal. Die wundervolle Kuppelkirche in St. Blasien (Baden), das als Luftkurort wegen seiner geschützten Lage in ganz Deutschland bekannt ist, war 1874 ein Raub der Flammen geworden. Für die Wiederherstellung dieses Gotteshauses trat sofort der verstorbene Großherzog Friedrich I. ein. Den wiederholten Bemühungen dieses edlen Fürsten, sowie Mitgliedern der beiden Kammern ist es gelungen, die Landstände zu veranlassen, nach und nach die notwendigen Mittel für die Wiederherstellung der zerstörten Kirche, die einen Aufwand von 800000 M. erforderte, zu bewilligen. Unter der Oberleitung des Herrn Architekten Ostendorf, Professor der Technischen Hochschule in Karlsruhe, wurde das schwierigste Problem, der Einbau der Innenkuppel, vorzüglich gelöst. Die Ausmalung dieser wurde dem Karlsruher Akademieprofessor Walter Georgi übertragen und stellt die Aufnahme Marias in den Himmel dar. Das Bild über dem Chorbogen, die Übergabe der Schenkungsurkunde des Ritters Reginbert von Seldenburen an den ersten Abt des Klosters, Beringer von Höchenschwand, wurde von demselben Meister gemalt. Beide Gemälde wurden scharf kritisiert, weil sie in moderner Auffassung ausgeführt wurden. Hans Thoma aber bezeichnete diese Bilder als Meisterwerke ersten Ranges, namentlich das für die Kuppel ausgeführte Fresko. Die Altarbilder St. Joseph und St. Elisabeth wurden von Gustav Crecelius, sowie St. Joseph und St. Antonius von Hans Schrödter, beide Karlsruher Künstler, hergestellt. Von letzterem Maler stammen auch die der Kirche zur Zierde gereichenden 14 Kreuzwegstationen. Der prachtvolle Holzaufsatz für den Hochaltar und die reichen Schnitzereien am Orgelgehäuse gingen aus der Kunstwerkstätte der Gebr. Metzger in Überlingen hervor. So ist nach dem Urteil des Kunstkritikers Nikolai die neuerstandene Kirche gewiß eine der schönsten.

G. Barth, Zeichenlehrer

BÜCHERSCHAU

Handbuch der Kunstwissenschaft, herausgegeben von Dr. Fritz Burger, Privatdozent München, unter Mitwirkung der Universitätsprofessoren Dr. Curtius-Erlangen, Dr. Egger-Graz, Hartmann-Straßburg, Neuwirth-Wien, Pinder-Darmstadt, Graf Vitzthum v. Eckstädt-Kiel, Weese-Bern, Willich-München, Wulff-Berlin, Privatdozenten Dr. Herzfeld-Berlin, Dr. Wackernagel-Leipzig, Oberbibliothekar Dr. Leidinger-München, Professor Dr. Singer-Dresden und anderer Universitätslehrer und Museumsdirektoren. Mit zirka zweitausend Abbildungen in Netzätzung und Doppeltondruck, Vierfarbendrucken usw. Erscheint in Lieferungen à M 1,50 im Verlage der Akademischen Verlagsgesellschaft M. Koch, Berlin-Neubabelsberg. — Lieferung 2 und 3. Die 1. Lieferung besprach Wert und Wesen der deutschen Kunst der Renaissance. Dabei verbreitete sich der Herausgeber Dr. Fritz Burger über die geschichtliche Stellung der Renaissancekunst, er sucht an Beispielen eine Reihe von Problemen formaler und psychischer Art zu erläutern und die Besonderheit der deutschen Renaissancekunst zu beleuchten. Im ganzen läßt sich der Behandlung dieser Themen ohne wesentlichen Widerspruch folgen. Der II. Abschnitt, der auf S. 30 beginnt und die zweite Lieferung einnimmt, trägt die Überschrift „Vom Mittelalter zur Renaissance". Das Thema wird in folgender Weise disponiert: Der Naturalismus des Mittelalters, allgemeine Wandlung der Weltanschauung, künstlerische, ikonographische Wandlungen, die Gottesidee in der Personifikation der Gottheit, Religion und Wissenschaft, Wandel in der Naturauffassung, gegenständliche Richtigkeit und künstlerische Einheit, Mittelalter und Renaissance in Dürers Naturauffassung, der transzendentale Idealismus in Dürers Landschaften, die Entdeckung der Autonomie der sinnlichen Welt, die Entstehung der nationalen Profankunst, der höfische Charakter der Frührenaissance, Reaktion gegen die höfische Kultur in Deutschland, Probleme der Ethik, Dürers Ritter, Tod und Teufel, der orientalische Geist in der deutschen Renaissance, das volkstümliche Wesen der deutschen Renaissance, das Aufkommen des Impressionismus in der deutschen Renaissance, Farbe und Licht unter Einfluß der italienischen Renaissance, Humanismus und Antike im Kampfe mit dem nationalen Geist, deutsche und italienische Kunstcharaktere. Eine verlässige Behandlung dieser Themen, die auf dem engen Raum von rund 28 Seiten immerhin denkbar wäre, setzt neben Unvoreingenommenheit ein reiches Maß weltgeschichtlicher, religions- und kulturgeschichtlicher, theologischer und sonstiger Kenntnisse voraus. Man kann sich aber hier des Gefühls nicht erwehren, als ob dem Verfasser dieser sichere Boden fehlte, er kommt über allgemeine Redensarten nicht hinaus, und diese werden durch die Fremdwörter, Wiederholungen und Überflüssigkeiten nicht genießbarer. Die alte Erkenntnis, daß neben der formalen Entwicklung in der Kunst noch jene einhergeht, deren Wurzeln in den religiösen und sozialen Zeitverhältnissen zu suchen sind, wird für den Übergang zur Renaissance weitläufig darzulegen versucht. Um des heute beliebt gewordenen Schemas der Bilderklärung willen trübt der Verfasser einigemale auch den Wert des besseren Teils seines Textes, die Erläuterungen zu den Illustrationen. Letztere stehen auf einer bedeutenden Höhe und lohnen das Abonnement.

Mit der 3. Lieferung (Band III, Heft 1 des Gesamtwerkes) beginnt Professor Dr. Wulff (Berlin) die Behandlung der altchristlichen und byzantinischen Kunst. Er entwickelt seine Anschauungen auf Grund gediegenen Fachwissens mit wohltuender Klarheit der Gedanken und des Stiles. Seine Zusammenfassung der Ergebnisse der jüngsten Forschertätigkeit auf dem noch nicht gänzlich geklärten Gebiet erachtet er als Brücke zur entwicklungsgeschichtlichen und ästhetischen Betrachtung der altchristlichen Kunst. Im ersten Abschnitt bespricht Wulff Wesen und Werden der altchristlichen Kunst, dann geht er im II. Abschnitt, der auch die 4. Lieferung füllt und in der 8. schließt, auf die Kunst der altchristlichen Grabstätten näher ein. Es ist selbstredend nicht belanglos, welche Stellung man bei Bearbeitung des in vielem schwer entwirrbaren Stoffes der altchristlichen Kunst zum christlichen Glauben einnimmt, da diese Stellung notwendigerweise auf die Verarbeitung und Darstellung des objektiv Gegebenen abfärbt. Dem Verfasser scheint das Christentum das Ergebnis rein menschlicher Entwicklung zu sein. So spricht er u. a. S. 12 von der vermeintlichen Wirklichkeit der neutestamentlichen Vorgänge. Der einheitliche Ursprung der christlichen Kunst ist nach Wulff auf dem Boden der hellenistischen Weltstadt Alexandria zu suchen. Die frühchristlichen Typen der alexandrinischen Kunst hätten alsbald von Gemeinde zu Gemeinde durch das ganze Reich Verbreitung gefunden, nur hätten sie wie in Rom so auch anderwärts durch die örtliche Kunstübung eine selbständige Fortbildung erfahren. Eine besonders tiefgreifende Einwirkung auf die Weiterentwicklung habe Antiochia ausgeübt und das syrische Kunstschaffen habe eine ausschlaggebende Bedeutung für die Grundrichtung der gesamten christlichen Kunst erlangt.

Die Bedeutung von Byzanz liege darin, daß es die von Alexandria und vor allem von Antiochia und Palästina ausgehende Gestaltung der christlichen Vorstellungen mehr auf der formalen Seite der altchristlichen Stilbildung zusammengefaßt und vereinheitlicht habe. Die Rolle, die das Abendland spielte, könne nach den heutigen Forschungsergebnissen nur als nebensächlich angesehen werden; sie beschränkt sich auf lokale Nachahmung und Abwandlung der dem Osten entlehnten Motive. Bis zur karolinigischen Epoche und in Italien noch länger zehrt die kirchliche Kunst des Abendlandes von ihrem alten Kunstbesitz und sucht ihn aus dem Orient zu vermehren. — Die folgenden Abschnitte wollen obigen Überblick begründen. S. Staudhamer

Muschall-Viebrook, Dominikus Zimmermann. Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Kunst im 18. Jahrhundert. In Schröders Archiv für die Geschichte des Hochstiftes Augsburg IV, 1. und 2. Lieferung. Einzelpreis 8.50 M.

Während Johann Zimmermann bereits monographische Würdigung durch J. B. Schmid gefunden hat, fehlte eine solche bislang für seinen Bruder Dominikus, der als Baumeister wie Dekorateur unter den ersten Barockkünstlern Süddeutschlands steht. Muschall-Viebrook hat diesen Mangel gehoben. Die Arbeit des jungen Kunsthistorikers entstand als Dissertation. Sie ist sehr sorgfältig. Zimmermann wird zuerst als Architekt, dann als Stukkator gewürdigt. Umfassende archivalische Forschungen stellten die Untersuchung auf solide Basis und brachten gelegentlich auch wertvolle neue Resultate ans Licht. Auch dem entwicklungsgeschichtlichen Moment widmete der Verfasser eingehende Beachtung. Mit Interesse verfolgt man namentlich die Entwicklung des Stukkators vom Akanthusornament des späten Barocks bis zum Muschelwerk des entwickelten Rokoko. Eine sehr reiche Illustration unterstützt die Ausführungen des Verfassers. Als Ergänzung können wir beifügen, daß Zimmermann 1721—1722 drei Stuckmarmoraltäre in der Neumünsterkirche zu Würzburg ausführte, wie anläßlich der Denkmälerinventarisation konstatiert wurde. Dem Verfasser war dieses Resultat noch nicht zugänglich. Mader

Raffaels Disputa del Sacramento, Farbenreproduktion. Verlag »Glaube und Kunst«, München.

Es ist ein unzweifelhaftes Verdienst, daß der junge, aber unternehmende Verlag »Glaube und Kunst« uns von Raffaels grandioser Disputa nunmehr auch eine große (90 : 58 cm), dabei verhältnismäßig billige Farbenreproduktion bietet. Man braucht die Bedeutung der Farbe in diesem hauptsächlich durch Gedankenfülle, Großartigkeit des Aufbaus und Rhythmus der Linienführung ausgezeichneten Wandgemälde nicht zu überschätzen, und wird doch sofort das Empfinden haben, daß diese farbige Wiedergabe einen vollkommeneren und echteren Eindruck vom Original vermittelt, als selbst die bekannten trefflichen Stiche, die freilich in ihrer Art Vorzüge besitzen, wie man sie von einer mechanischen Reproduktion einfach nicht verlangt. Beispielsweise tritt in der farbigen Nachbildung die einzigartige Christusgestalt, die schönste, die Raffael geschaffen, viel kraftvoller und beherrschender als Mittelpunkt hervor, als dies im reinen Schwarzweiß dargestellt werden kann, der Aufbau erscheint mehr gelockert, es kommt ein neues Element des Lebens und der Mannigfaltigkeit in die reiche Gestaltenwelt. Vor allem aber wird eine Farbenreproduktion ihrer dekorativeren Wirkung wegen als Wand- und Zimmerschmuck den Vorzug verdienen. Die Vorliegende ist mit aller Sorgfalt hergestellt, die Farbwerte sind aufs genaueste durch einen Künstler an Ort und Stelle aufgenommen, so daß das Ganze eine technische Musterleistung darstellt. Wenn irgend einem Kunstwerke, so gebührt der raffaelischen Disputa, dieser einzigartigen Verherrlichung der Kirche mit dem eucharistischen Heiland als Mittelpunkt ein Ehrenplatz im katholischen Haus. Besonders etwa für ein pfarrliches Amtszimmer oder sonst einen geistlichen Repräsentationsraum wüßte ich, wenn es sich um eine Reproduktion handelt, keinen edleren und bedeutungsvolleren Schmuck, als diese Disputa, deren machtvoll feierliche Stimmung sich dem ganzen Raume mitteilt. Das Blatt ist, wie erwähnt, im Verhältnis zu seiner Ausführung und Größe nicht teuer, dasselbe kostet dreißig, fertig gerahmt vierzig resp. fünfzig Mark. Damrich

Von den bekannten Blättern »Künstlerischer Wandschmuck« des Verlages B. G. Teubner in Leipzig liegen uns unter dem Titel »Bilder nach der Heiligen Schrift« die Nummern 101—106 vor (Preis des Einzelblattes 4 bis 5 Mark, der 6 Blätter in Mappe 24 Mark). Der Künstler ist Rudolf Schäfer, ein gebürtiger Altonaer. Er hat sich bisher durch Gemälde in norddeutschen Kirchen sowie durch Illustrationen zu Liedern von Paul Gerhard, zum »Wandsbecker Boten« u. a. bekannt gemacht. Die vorliegenden Lithographien — getont mit einiger Färbung, meist bei vorherrschendem Gelb- bis Rötlichbraun — sind zwar nicht die Synthese von Gebhardt und Steinhausen, die ein kritischer Verehrer dieser beiden Meister herbeiwünschen möchte. Aber sie zeigen doch, neben Anklängen an den Erstgenannten, eine Ähnlichkeit mit dem letzteren in der den Bildern eigenen Gefühlswärme und -weichheit und zugleich meist recht primitiven Durchführung der Physiognomien. Überdies merkt man gar sehr die Absicht des Ausdruckes (beispielsweise auf dem Gesichte des Bräutigams bei der Hochzeit zu Cana). Die Komposition selbst ist großenteils beachtenswert (so auf dem letztgenannten Bild mit der günstigen Verwendung eines landschaftlichen Ausblickes und besonders auf dem des Barmherzigen Samariters, der seinen Schützling in einer Mondnacht vor der Herberge den aus ihr lebhaft Herbeieilenden übergibt). Die Gestalt Christi ist wohl am ehesten in der Bergpredigt gelungen; und überdies hat der Künstler hier den guten Griff getan, die Menschenmenge nur durch etwas über ein Dutzend Personen aus der Nähe der überragenden Gestalt des Predigenden anzudeuten. Die Behandlung der Themen Kinderfreund (Christus mit den Kleinen vor dem Brunnen einer altdeutschen Stadt), mehr noch Weihnachten (mit den in die Scheune hereinblickenden Hirten) und am meisten Abendmahl (mit dem weggehenden Judas) kommen über typische Mache wenig hinaus. Die Konturen sind meist kräftig gezogen, die Schatten in einfachen, bald parallelen und bald gekreuzten Strichlagen dargestellt, kleine Freiflächen mit bedachtem Maß verwertet.

Berlin-Halensee Dr. Hans Schmidkunz

Ausstellung christlicher Kunstwerke. Der Kunstverein Münster hat beschlossen, die Kunstwerke, welche die Künstler der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst diesen Sommer auf der Paderborner Kunstausstellung zeigten, zu übernehmen und im Oktober auszustellen. Wir begrüßen diesen Beschluß im Interesse der religiösen Kunst und sind überzeugt, daß der Entschluß des Kunstvereins Münster gute Früchte zeitigen wird.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

BERLINER SECESSIONS-AUSSTELLUNGEN

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

(Schluß)

Nachgerade muß auch der Anschluß an die vielberufenen Vorbilder aus dem 19. Jahrhundert ein Archäologisieren werden. W. Leibl (mit ein paar Porträts und anderem) gibt Anlaß, die von ihm über Liebermann fortlaufende Linie zu diskutieren. W. Trübner ist reichlich mit Porträts und Landschaften vertreten, überdies mit zwei »Christus im Grabe« und einer »Nonne«. Viel zahlreicher aber sind die französischen Präsecessionisten. Voran O. Renoir mit hübschen Gesichtern und vielen Grau- und Blauschatten auf den Akten, deren Duftigkeit in charakteristischer Weise gegen die Seelenlosigkeit der Gesichter kontrastiert. Daß es selbst von da aus bergab geht, das läßt uns im Ungewissen, ob es sich dabei um französischen Verfall und »Apachismus« oder vielmehr um deutsches und internationales Geschäft handelt. Wie Renoir, so ist auch G. Seurat schon verstorben. Den rhythmischen Plakatwitz verstand dieser Punktist recht gut; und neben vielerlei Unglaublichem ist eine Skizze »Jupiter und Thetis« bemerkenswert. Die Cézanne-Verehrung wird durch die vorhandenen Nummern nicht begründet, mögen seine »Dächer« und ein »Stilleben« in irgend einer Hinsicht mit Recht gerühmt werden. Von van Gogh überrascht ebenfalls ein Frühwerk: »Das Schweigen im Walde«, gegen das Böcklins gleichnamige Malerei zwar künstlerisch mehr »durch«, doch beinahe philiströs wirkt; nur daß van Goghs Bild zwar ein markantes Leuchten, aber noch nicht die Unruhe und scharfe Konzentration seiner späteren Werke besitzt. (An ihn erinnert ein wenig, aber ohne den doch noch geistigen Zug jenes, der schon genannte Brockhusen.) Fehlt Gauguin; ohne dessen oder eine eigene Eigenart ersetzt ihn äußerlich der Züricher H. Huber, den wir bereits vom Vorjahre her in dieser und in mittelalterlich-archaistischer Weise kennen.

Das weiter zurückgreifende Archaisieren, mit oder ohne »dekorativen Zug«, kann ein Gutes haben: das Wiedererwachen der Besinnung oder des Gefühles, daß doch »Kompositionen« ein höheres Künstlerwerk sind als die vielberufenen »Naturausschnitte«. Diesmal scheint es damit bereits vorwärts zu gehen. Ein Hauptbeispiel dafür und gerade auch für ein besonderes Archaisieren ist das Gemälde »Revolution« von Klaus Richter, einem anscheinend jungen Pariser. Diese weitgreifende Szenerie von Bandenzug und Militäraufmarsch, von Verhaftungen und Guillotine sowie von vielerlei Baugruppen ist nicht nur ein neuer Breughel, sondern auch ein neuer Goya und Altdorfer. Das Bild begnügt sich keineswegs mit Skizzierung, sondern arbeitet »durch«. Wie ernst es ist, zeigt deutlich ein Vergleich mit dem nur äußerlich ähnlichen, im Grund aber etwas Offenbach-operettenhaften »Kampf um den Leichnam des Patroklus« von dem wohl auch erst seit kurzem bekannten Pariser M. Zeller.

Andere wenigstens einigermaßen geistig schöpferische Künstler sind der bekannte M. Brandenburg, der neben Landschaftstudien einen, allerdings etwas grobpinseligen »Minnesänger« bringt; der noch wenig bekannte E. L. Heckel mit einem »Sterbenden Pierrot«; sodann der in letzter Zeit vielgenannte Wiener O. Kokoschka: sein »Frauenkopf« (eine Mona Lisa, Wien oder Berlin W. W.), sein »Liebespaar« und sein als »Komposition« bezeichnetes, allerdings unklares Figurenduo sind jedenfalls ein eigenes Etwas, mit dem nervös Zitterigen, das anscheinend zur feinsten ausländischen Mode gehört.

Ein Zug vom Materiemalen zum Geistmalen führt leicht in religiöse Kunst hinein — und umgekehrt erst recht! »Der verlorene Sohn« des uns neuen Parisers E. Zack will durch die Figur, die trikotbekleidet auf einem Hocker anscheinend vor einer Wand sitzt, stilltraurigen Gesichtes, ersichtlich die »dekorativen Flecken« mit Ausdruckskunst verbinden (ähnlich seine »Frau mit grauem Schleier«). Anders der schon bekannte M. Oppenheimer: seine »Geißelung«, seine »Pietà«, seine als »Trösterin« bezeichnete andere Pietà (oder was eben) sehen aus, als wollten sie den Kubismus durch einen Triangulismus oder durch eine Keilschrift (Cuneismus) ersetzen und dadurch einen Sonderausdruck für Geistes- und Fleischesleiden schaffen.

Im übrigen ist ein Forte oder Fortissimo immer wieder obenan oder verstärkt sich noch. Dora Hitz malt ihr diesmal als »Trauben und Kinder« bezeichnetes Thema jetzt derber als vorher; die Pinselhiebe, die bei L. Corinth (»Ariadne auf Naxos« und anderes) wenigstens nicht die Gesichter verblöden, führen bei W. Rösler zu nicht viel mehr als zu Farbenskizzen oder höchstens zu dem Sensationsstück »Liebespaar und Tod«; dick pointillistische Farben wie z. B. in Gebirgsbildern des uns neuen Parisers H. E. Cross sind allbeliebt; gelbgrüne Akte dürfen nicht fehlen; und wohin gerät schließlich O. Moll?! Doch wie einst Leistikow, so verstehen auch jetzt einige das Malen mit mehr Piano: der bekannte W. Bondy in Landschaften, und etliche Jüngere. Auch die guten Seiten von H. Baluschek (»Die kleine Station« und anderes): eine malerisch beachtenswerte harmlose Charakteristik des städtischen Vorlandes ohne Pathos, gehören hieher. Vom lieben A. A. Oberländer (»Trinker« und anderes) nicht erst zu sprechen.

Wenn wir noch Landschaften von Bekannteren wie C. Herrmann und W. Nowak sowie von dem wohl neuen E. Matthes, sodann »Dächer« (in lilabrauner Tunke) von H. Bruck hervorheben und manche bloße Wiederkehr unerwähnt lassen; wenn wir dann noch auf das Vorhandensein leidlicher Porträts hinweisen, herstammend von Wohlbekannten wie L. v. Kalckreuth (der auch ein hübsches Stilleben bringt), so haben wir den »malerischen Qualitäten« genug getan.

Plastische Porträts sind diesmal nur von G. Kolbe und wenigen anderen vorhanden. Aus der übrigen Plastik brauchen wir A. Gaul nicht mehr zu rühmen und haben Barlach schon hervorgehoben; seine Weise übertreibt B. Frydag. Eine große Bronzegruppe »Jägerinnen« bringt F. Klimsch: sie zeigt allseits eine gute plastische Rundung — seelenlos. Neben geläufigen Namen fällt noch R. Langer auf, uns von 1911 her durch eine »Madonna« bekannt. Von seinen beiden Holzreliefs enthält die »Ruhende Sackträgerin« die nun beliebte Kombination von Flächen- und Fleckenmanier und der »Sündenfall« ein Archaisieren, das mindestens ins Romanische übergeht.

DIE KIRCHLICHE KUNST AUF DER LEIPZIGER BAUFACH-AUSSTELLUNG

Die Leipziger Baufach-Ausstellung ist ein Unternehmen von wahrhaft imposanter Art, eine Veranstaltung, die in viel höherem Grade als so manche »Weltausstellung« vom Stande der modernen Kultur Kunde gibt. In einer nur schwer zu bewältigenden Fülle führt sie die Architektur der Gegenwart, ja in einzelnen Abteilungen auch die der Vergangenheit, sowie solche von unzivilisierten Völkern nach den erdenklichsten Gesichtspunkten der Wissenschaft und Praxis vor Augen, verbindet damit Übersichten des Versicherungswesens und Arbeiterschutzes, des Kunstgewerbes, der Hygiene, des

Sportes; eine ganze Reihe von Sonderausstellungen, auch eine solche von Gemälden, kommt hinzu. Die Aufmachung zeugt durchweg von vollendeter Vornehmheit des Geschmackes; in wohltuender Art fehlt alles, was an den leeren Prunk so vieler anderer Ausstellungen erinnert; überall herrscht Solidität und Ernst, wie es des Gegenstandes, der hier behandelt wird, würdig ist. Das Gebäude der Raumkunst mit seinen wuchtigen Linien; das seltsam strenge »Monument des Eisens«; die edel gezeichnete Betonhalle mit ihrem Säulenvorbau; die ruhig monumentale »Straße des 18. Oktober« mit ihren Treppenanlagen und dem gewaltig wirkenden Blicke auf den Riesenbau des Völkerschlachtdenkmals; das reizende »Dörfchen« — dies alles und zahlloses andere sind Dokumente eines hier waltenden Geistes, der mit Fug berufen ist, auf die Entwicklung der modernen Architektur als eines wesentlichsten Kulturfaktors weiter bestimmend zu wirken. Bei allem ist nichts auszusetzen und zu bedauern, als daß die kirchliche Baukunst mit ihren Nebenzweigen allzu unübersichtlich, um nicht zu sagen, nebensächlich fortgekommen ist. Mit Mühe muß man sich das nicht eben Zahlreiche, was in diese Gruppe gehört, an so und so vielen Stellen zusammensuchen, um schließlich zu dem Ergebnis zu gelangen, daß die Leipziger Baufach-Ausstellung trotz all ihrer Größe und sonstigen Bedeutung für die Entwicklung des Kirchenbaues nur sehr wenig in Frage kommt. — Von den deutschen Regierungsbehörden hat nur das preußische Ministerium der öffentlichen Arbeiten, welches in der »Wissenschaftlichen Abteilung« eine sehr umfangreiche Ausstellung von Plänen, Ansichten und dergleichen veranstaltet, dabei auch die kirchliche Baukunst eingehend berücksichtigt; es zeigt eine beträchtliche Anzahl älterer Bauwerke, welche der Sorgfalt der staatlichen Denkmalpflege überlassen sind, und neuerer; bei letzteren tritt in bemerkenswerter Art das Streben hervor, diese Architekturen den örtlichen Bedingungen, der geschichtlichen Überlieferung und der gegebenen Situation anzupassen. Besonders für die neuen Dorfkirchen sind dabei schöne Erfolge festzustellen, wenn auch nicht verkannt werden darf, daß man noch etwas allzusehr durch die Tradition befangen ist und daher vielfach ins Nachahmerische verfällt, statt rechte künstlerische Freiheit walten zu lassen, die doch schließlich das Rechte noch sicherer trifft. Was die in anderen Abteilungen gezeigten kirchlichen Neubauten anlangt, so zeigt sich bei ihnen eine Verschärfung des Unterschiedes zwischen den Kirchbauten des katholischen und des protestantischen Bekenntnisses. Bei letzteren führen die Ansprüche an den Typ der Predigtkirche zahlreiche Lösungen herbei, während die katholischen Kirchen erklärlicherweise den altüberlieferten Formen treu bleiben und dabei doch an allen modernen Errungenschaften von Kunst und Technik teilnehmen. Einzelne Beispiele anzuführen würde diesen Bericht über das mögliche knappe Maß erweitern; statt vieles anderen nenne ich nur die von O. O. Kurz-München gezeigten Entwürfe für die St. Otto-Kirche in Bamberg und die St. Georgs-Kirche in Milbertshofen, beides Werke voll echten heimatlichen Wesens, ausgezeichnet für ihren Standplatz passend, würdig und schön, im besten Sinne alt und neu zugleich. Auch die Kirchenentwürfe von W. Brurein dürfen nicht wohl unerwähnt bleiben. Eine eigene Bauausstellung hat in Leipzig der österreichische Kaiserstaat eingerichtet. Es ist ungemein reizvoll zu beobachten, wie seine bunte Zusammenstellung höchst verschiedener Völker und Kulturen sich in seiner Baukunst spiegelt, welche, gestützt auf die Ideen des modernen Heimatschutzes, darauf ausgeht, allerorts die Architektur im Geiste der Vergangenheit und im Dienste der gegenwärtigen Zwecke weiter zu entwickeln. Auch die Kunst des Kirchenbaues hat — und zwar an erster Stelle — von diesen Bestrebungen ihren sichtlichen Nutzen. — Natürlich kommt dergleichen ganz besonders auch für die Behandlung der Dorfkirche in Betracht. Stellt doch ihre Einfachheit, Naturwüchsigkeit, die Feinheit der Beziehungen, welche sie mit dem Leben und der Geschichte der Einwohnerschaft verknüpft, Anforderungen an den Takt und das Verständnis des Architekten, welche manchmal größer sind, als wo es sich um eine pompöse Stadtkirche handelt. Außer zahlreichen Bildern und Zeichnungen, welche die zuvor besprochenen Abteilungen enthalten, findet sich in dem »Dörfchen« auch eine vollständig ausgeführte und ausgestattete Dorfkirche, in welcher Sonntags sogar Gottesdienst gehalten wird. Es mag dahingestellt bleiben, inwieweit letzteres sich mit dem Zwecke dieser Kirche als Ausstellungsobjekt vereinbaren läßt. Was sie vorführen soll, ist der Typ eines alten sächsischen Kirchleins in einfachster Umgebung. Über dem abgewalmten Giebel erhebt sich ein achteckiges Türmchen mit Glockendach; die Deckung besteht aus handgebrochenem Schiefer; die Wände sind geputzt. Im Innern sieht man die Decke und die Emporen mit einfacher Malerei geschmückt; alle Ausstattungsgegenstände sind von größter Einfachheit und schön dabei; nur die gemalten Fenster in ihrer starken Farbigkeit und modernen Auffassung scheinen mir nicht an diesen Ort zu passen. Der Entwurf zu dieser Kirche ist vom Leipziger Architekten Brachmann. — Einzelheiten zur Ausschmückung von Kirchen sind in ziemlicher Zahl vorhanden. Nur im Bilde vorgeführt werden Altar und Kanzel der nach dem Brande neuerbauten großen St. Michaeliskirche zu Hamburg, herrliche Arbeiten, die von den Saalburger Marmorwerken ausgeführt sind. Die Ausstellung des »Werdandi-Bundes«, der darauf ausgeht, die neuzeitlichen Baustoffe zu ästhetisieren, und zwar auch solche, welche seitens der Heimatschutzbewegung in angeblich mißverständlicher Weise verfolgt werden, und darum auch alle Surrogate gelten lassen, sobald sie ästhetisch gut und auch im Heimatbilde zu verwerten sind, also auch Kunststeine, Dachpappe, Wellbleche und so weiter — diese Ausstellung bringt unter anderm Ansichten von Kirchen, die mit sogenannten Eisenschmelzverblendern überzogen sind; das sind tiefdunkle Kunststeine von mittelalterlichem großem Formate; im Vereine mit dem Netz der weißen Mörtelfugen rufen sie eine immerhin bunte Wirkung hervor. Das Leben, wie es der echte gebrannte Ziegel, auch der glasierte, besitzt und den daraus aufgeführten Bauten verleiht, kann solches Material aber nun und nimmer haben. Die leidliche Wirkung, welche derlei Werdandi-Bauwerke üben, verdanken sie schließlich doch wieder der Anlehnung an heimatliche Traditionen, die man mit Hilfe der Kunstprodukte überflüssiger- und inkonsequenterweise zu durchbrechen sucht, während man sie doch nicht entbehren kann. — Ein Friedhof gehört seit Jahren zum eisernen Bestande jeder deutschen industriellen Ausstellung, also hat auch die in Leipzig einen solchen. Der Architekt kommt dabei für die Anlage des Ganzen in Betracht, für die Einzelheiten hauptsächlich der Plastiker. Der Aufschwung der modernen Grabmalkunst zeigt sich auch hier in erfreulicher Weise; allerdings sind auch Werke dabei, gegen die Widerspruch erhoben werden muß. So gegen die stürmische Unruhe und die Nudität einer von H. C. Anderson gefertigen Todesengelgruppe. Ein etwas theatralisches Werk ist der kreuztragende Heiland von A. Pruszynski. Ein in sogenannter Mutzkeramik von der Liegnitzer Firma Mutz und Rother ausgeführtes polychromiertes Kreuzigungsrelief des Bildhauers Professor J. Hermann-Leipzig übt starke Wirkung; statt der Figuren Mariä und Johannis sieht man eine Frau und einen Mann aus dem Arbeiterstande unserer Zeit dargestellt, was dem Werke eine fühlbare Tendenz ver-

leiht. Der Friedhof ist zum einen Teil als solcher eines Dorfes, zum andern als Waldfriedhof ausgeführt, beides von der Leipziger Gruppe »Friedhofskunst«, zum dritten durch den Verband deutscher Granitwerke als ein neuzeitlicher Musterfriedhof. Demgemäß ist auch die Bestimmung und Herstellung der Grabmäler sehr verschieden. Doering

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Paramenten-Ausstellung in Wien. Im Festsaale des Militärwissenschaftlichen- und Kasinovereins wurde anfangs Juli von Erzherzogin Blanka in Vertretung der Schutzfrau des Offiziersdamen-Paramenten-Vereins, Frau Erzherzogin Marie Rainer, die sechste Ausstellung des genannten Vereins eröffnet und dem allgemeinen Besuch zugänglich gemacht. Diese Ausstellung zeichnet sich erfreulicherweise durch das Fehlen aller Fabriks- und gewöhnlichen Handwerksware aus, es sind meist mit großem Fleiß, feinem künstlerischem Verständnis und auserlesenem Geschmack gefertigte Objekte, die für den Beschauer von starkem Interesse sind. Unter den ausgestellten Kunstwerken ragt besonders eine prachtvolle Monstranz hervor, die die Gemahlin des Thronfolgers, Erzherzogs Franz Ferdinand, die Herzogin Sophie von Hohenberg für den kroatischen Altar in der Stiftskirche zu Wien gestiftet hat, ferner eine Lourdes-Statue, eine Spende der Baronin Schönaich. Erzherzogin Marie hat 25 Meßkleider und acht Pluvialien, Erzherzogin Blanka zwei Meßgewänder überwiesen, ebenso haben auch Erzherzog Eugen und Erzherzogin Elisabeth Henriette kostbare Objekte beigesteuert. Es ist dadurch der Beweis erbracht, daß die religiöse Kunst immer mehr sich der Förderung maßgebender Kreise rühmen kann, ein Umstand, der für ihre fernere Entwicklung in Österreich mit hoher Genugtuung begrüßt werden muß. R.

Neue Erwerbungen der Kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien. Im letzten Halbjahr hat diese weltberühmte Kunststätte wieder eine ganze Reihe von hervorragenden Erwerbungen zu verzeichnen. Der österreichischen Schule gehören zwei interessante Altarflügel aus der Werkstatt Michael Pachers an, die aus Privatbesitz bei Bruneck in Tirol erworben werden konnten, ferner eine besonders feine Städteansicht von dem jüngeren Brand, die auf einer Wiener Versteigerung erstanden wurde, und ein vorzügliches männliches Bildnis von Lampi, das als Legat in die Sammlung gekommen ist. Von Werken fremder Schulen seien hervorgehoben: ein kleines Gemälde, die Kreuztragung darstellend, von dem in Spanien tätigen Niederländer Juan de Flandes, ein Bildchen, das zu einer Folge von Passionsdarstellungen gehört hat, die Dürer in der Sammlung Margaretens von Österreich in Mecheln gesehen und bewundert hat, ferner ein durch seine Färbung und leicht skizzenhafte, malerische Behandlung ausgezeichnetes Bildnis einer jungen Dame in nachdenklicher Stellung von dem Engländer Joshua Reynolds und eine von den stimmungsvollen, poetischen, in letzterer Zeit sehr geschätzten Landschaften seines Schul- und Zeitgenossen Thomas Gainsborough. Mit Ausnahme des Bildchens von Juan de Flandes, das schon vor einiger Zeit im Kabinett XVIII Platz gefunden hat, werden diese neuen Erwerbungen dem Publikum in wenigen Wochen gelegentlich der Neueröffnung der zurzeit gesperrten Säle der Galerie zugänglich gemacht werden. R.

In der Kirche zu Osterkappeln, dem Geburtsorte Ludwig Windhorsts, wurde kürzlich zu Ehren seines Andenkens ein Fenster mit einem Glasgemälde geschmückt, das die Stillung des Sturmes auf dem See Genezareth darstellt. Unter dem Bilde ist das Porträt Windhorsts und eine Widmungsinschrift angebracht.

Köln a. Rh. In der am 16. September abgehaltenen Repräsentantensitzung der evangelischen Gemeinde in Köln-Ehrenfeld wurde beschlossen, die Kirche und das Pfarrhaus nach den Plänen des Kölner Architekten Regierungsbaumeister Max Stirn auszuführen, dessen Entwurf in dem kürzlich entschiedenen öffentlichen Wettbewerb unter 67 Bewerbern mit dem 1. Preis gekrönt wurde.

Münchner Secession. Da in den Frühjahrs- und Sommerausstellungen der Secession für Schwarz-Weiß-Kunst und Graphik nur sehr wenig Raum zur Verfügung steht, hat der Ausschuß der Secession beschlossen, in der diesjährigen Winterausstellung in sämtlichen Räumen des Kgl. Kunstausstellungsgebäudes am Königsplatz eine große Schwarz-Weiß-Ausstellung zu veranstalten. Die Ausstellung findet von Anfang Dezember bis Anfang Februar statt. Zugelassen sind Zeichnungen und Werke der graphischen Künste, Lithographien, Holzschnitte, Radierungen u. a., ferner dekorative Entwürfe, Aquarelle und Pastelle in zeichnerischem Charakter.

Köln. Die St. Ursulakirche erhält an der Längswand des gotischen südlichen Seitenschiffes Mosaikschmuck: fünf Prophetenfiguren und ein Bild der Madonna, von Johannes Osten (Köln). Ein Prophet, Isaias, ist bereits fertig.

In Darmstadt wird nächsten Sommer eine Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1650—1800 abgehalten.

Der Verein für Kunst und Kunstgewerbe in Flensburg veranstaltet vom 21. September bis 16. November im dortigen Kunstgewerbemuseum eine Ausstellung von Werken des 1870 geborenen Malers August Wilckens. Dazu erschien ein mit vielen schönen Reproduktionen, darunter drei farbigen Tafeln, ausgestatteter Katalog.

Karlsruhe. Der hiesige Bildhauer Jakob Blaser hat für die St. Wendelinskapelle in Ötigheim (Baden) eine etwa halblebensgroße »Pietà« vollendet. Wir haben hier ein von schlichter Auffassung getragenes Werk dieses fein empfindenden Künstlers, der schon eine Reihe größerer Aufträge für Kirchen (vgl. Karlsdorf, Waghäusel usw.) erledigt hat, vor uns, das seinem Zwecke in dem Dorfkirchlein durchaus entspricht. Die ergreifende Wahrheit des Geschehnisses hat hier in der herben Form beredten Ausdruck gefunden, wo nicht eitle Künstelei und prangende Schönheit des Stofflichen zu Worte kommen darf. Der Gesamtidee ist auch die Art der auf primitive Wirkung eingestellten Bemalung untergeordnet; in Einfachheit eine harmonische, bodenständige Schöpfung. G.

Kunstgewerbliche Ausstellungen in Salzburg. — In dem neuen von Architekt Kathrein (Wien) ausgestatteten Gebäude des Gewerbeförderungs-Institutes Salzburg finden derzeit zwei kunstgewerbliche Ausstellungen statt. Die eine ist vom Österreichischen Werkbund, als Wanderausstellung veranstaltet, die von Reichenberg kommend, in einer Reihe österreichischer Provinzstädte gezeigt werden soll. Die Gegenstände umfassen Edelmetallarbeiten, Emailarbeiten, Plastiken in Bronze und Holz, geschliffene und gravierte Kristallgläser u. a. m. Zweck der Ausstellung

ist, den Sinn des Publikums für die Edelarbeit und für das technische und künstlerische Qualitätsgefühl zu fördern und die Werkbundbestrebungen zu popularisieren. — Die zweite Ausstellung ist von dem Salzburger Architekten Schmidhammer veranstaltet, der eine Reihe von Innenräumen im neuzeitlichen Geiste teilweise in leisem Anklang an die spezifisch salzburgische Formensprache, von heimischen Werkstätten ausgeführt, bringt.

Stuttgart. Die Große Kunstausstellung wurde am 19. Oktober geschlossen.

Der Verein Berliner Künstler hat im Anschluß an seine monatlich wechselnden Kunstausstellungen im Künstlerhaus (Berlin W 9, Bellevuestr. 3) eine Verkaufs- und Vermittlungsstelle von Kunstwerken ins Leben gerufen und unter eigene Leitung genommen; Werke der Malerei, der Bildhauerei, der Graphik, Nachlässe verstorbener Künstler. In dem Rundschreiben des Vorstandes wird folgendes ausgeführt: Es ist ein weitverbreiteter Irrtum, daß Werke von Künstlern nur reichen oder wohlhabenden Käufern zugänglich sind. Gewiß, große Kunstwerke sind teuer, und das mit Recht. Aber man bedenke, daß zur Ausschmückung von Wohnungen täglich Unsummen für ganz unkünstlerische Erzeugnisse ausgegeben werden, und zu Geschenken oft derartig kulturlose Gegenstände dienen, daß sie für den Beschenkten eher eine Kränkung seines guten Geschmackes als eine Ehre bedeuten, wo doch für das gleiche Geld Werke von Künstlern zu haben wären, die dauernden Genuß bereiten. Jeder, der ein Kunstwerk erwerben will, wird es durch unsere Verkaufs- und Vermittlungsstelle in allen Gattungen und zu jedem Preise finden. Wenn die gerade im Künstlerhaus vorhandene Auswahl das Gesuchte enthält, so wird es durch uns in kürzester Frist beschafft werden. Außerdem halten wir eine große Zahl Photographien von käuflichen Werken, die jederzeit auch im Original vorgeführt werden können; desgleichen von Bildnissen. Die Preise sind unbedingt fest.

Dortmund. Der Gedanke der Park-Friedhöfe erobert eine Stadt nach der anderen. Zu verwundern ist dies nicht, da er zugleich sehr sinnig und praktisch ist. Man will unsere Friedhöfe so gestalten, daß wir gerne bei unseren Toten verweilen, daß dort ruhevolle Schönheit, hoffnungsfreudiges Grün die Trauer in Frieden verklärt. Dem Beispiele anderer Städte will nun auch Dortmund folgen. Eine Kommission hat die bedeutendsten norddeutschen Friedhöfe besichtigt und die gewonnenen Ergebnisse in einer Ausstellung auf dem Ostenfriedhof der Öffentlichkeit unterbreitet. Wenngleich auch in Süddeutschland vorbildliche Anlagen geschaffen sind — es sei nur an Kaiserslautern, vor allem aber an den Münchener Waldfriedhof erinnert — so war es doch wohl richtig, sich auf Norddeutschland zu beschränken, weil hier der Volkscharakter eine andere künstlerische Gestaltung verlangt als dort. Für die Gesamtanordnung kamen als Vorbilder hauptsächlich in Betracht: Hamburg-Ohlsdorf, Lübeck und Minden, zum Teil auch Cöln-Melaten und Hannover-Stöcken. In Ohlsdorf ist der Bruchteil künstlerisch vollendeter Grabmäler garnicht groß, aber alle Mängel werden gemildert durch die prachtvollen Grünanlagen, die fast jedes einzelne Grabmal abschließen und vor einer Störung durch andere, minder schöne bewahren. In Lübeck sind die Friedhofskapelle und die Verbrennungsanlage nach gutem hanseatischem Brauch in Backstein aufgeführt. Treffliches Anschauungsmaterial hatte der Architekt Helfried Küsthardt-Hildesheim geliefert, der gute, alte und neue Beispiele neben schlechte neuzeitliche setzte. Besonders wirkungsvoll war der Hinweis auf die trogartige Wirkung der beliebten Steineinfassungen im Gegensatz zu der friedvollen Stimmung, welche auch Reihengräber aushauchen können, wenn sie auf einer, durch Stein und Eisengitter nicht unterbrochenen Rasen- und Blumendecke stehen. Der ausgeführte Teil einer Friedhofsanlage bestärkte den Beschauer in der Überzeugung, daß bei kleinen Gräbern nur eine Einfassung in Grün — etwa Liguster, Buchs, Taxus oder dergl. — gestattet werden sollte. Unter den Grabmälern waren wohl die bedeutendsten diejenigen von Bildhauer Fritz Bagdons, Lehrer an der Dortmunder Kunstgewerbeschule.

Rechtsanwalt Dr. Bartmann, Dortmund

Kunst des 18. Jahrhunderts. Verflossenen September veranstaltete die Galerie Heinemann in München eine sehr bedeutende Tiepolo-Ausstellung. In der Mitte des gleichen Monats wurde in den Räumen des Münchener Kunstvereins eine Ausstellung von Werken der Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Bayern und Grenzlanden eröffnet. Das sind Anzeichen für das Verständnis, welches die lange geschmähte Kunst des 18. Jahrhunderts neuestens findet.

Professor Hans von Bartels (München) starb am 5. Oktober im Alter von 57 Jahren.

Berlin. Aus Anlaß der diesjährigen Großen Berliner Kunstausstellung, die am 26. September geschlossen wurde, sind, wie jetzt amtlich bekanntgegeben wird, durch den Kaiser folgende Auszeichnungen verliehen worden: Die Große Goldene Medaille für Kunst dem Maler Professor Hans v. Bartels-München (der aber inzwischen verstorben ist), dem Bildhauer Professor Wilhelm Haverkamp-Berlin, dem Maler Professor Julius Jacob-Berlin, dem Architekten Stadtbaurat Professor Hans Grässel-München, dem Architekten Oberhofbaurat Ernst von Ihne-Berlin.

München. Am 28. September wurde das Reiterdenkmal des Prinzregenten Luitpold vor dem Kgl. Nationalmuseum enthüllt. Der Schöpfer des Denkmals, das vorzüglich in die Umgebung paßt und ihre ausgezeichnete Wirkung erst ganz zum Abschluß bringt, Professor Adolf von Hildebrand, wurde bei diesem Anlaß in den erblichen Adelsstand erhoben.

München. Die schöne Malerei am alten Rathausturm von Hugo Huber, zuvor in Keimscher Mineralmalerei ausgeführt, wurde jüngst von der Kgl. Hofmosaik-Anstalt Th. Rauecker in München-Solln in Mosaik hergestellt.

BÜCHERSCHAU

Leo Samberger. Das Werk des Künstlers in 107 Abbildungen nach seinen Gemälden und Zeichnungen, mit einem Aufsatze von Hermann Esswein. München 1913, bei Georg Müller. Geh. M. 15.—; geb. M. 20.—.

Die Secessionsausstellung des letzten Winters bot, wie so bald keine andere Gelegenheit wieder, die Möglichkeit, Sambergers Kunst nach allen ihren Richtungen zu studieren; sie umfaßte ein Material, das, wenn schon an Menge etwas eingeschränkt, dennoch ausreichte, die Entwicklung und das Sein dieser außergewöhnlichen Erscheinung kennen zu lernen, und, so weit Schlüsse in solchem Fall überhaupt möglich, dergleichen auch bezüglich der Zukunft zu rechtfertigen. Das mitsammen mußte den Wunsch rege machen, der ja bei jeder wertvollen Ausstellung entsteht, daß diese aus den verschiedensten Richtungen mühevoll gesammelten Werke mit Hilfe einer literarischen Veröffentlichung vereinigt

blieben, um sie den Augen aller Welt zugänglich und den Zwecken der Wissenschaft nutzbar zu erhalten. Daß jenem Wunsche Genüge geleistet worden ist, darf man jetzt erfreut anerkennen, seitdem die Verlagsanstalt Georg Müller in München mit dem Werk herausgekommen ist, dessen Titel unsere Überschrift mitteilt. Ein stattlicher Band in großem Oktav, von der vornehmen Ausstattung, welche dieses Anlasses würdig ist — bestehend aus zwei Teilen ungleichen Umfanges, der erste mit dem Text, der zweite mit den, wie sich gehört, einseitig gedruckten Bildern, letztere in Autotypie, aber von trefflicher Schärfe, so daß man den Lichtdruck mit seinen größeren Vorzügen nicht vermißt. Alle sind schwarz, keines farbig; die Beigabe weniger Proben letzterer Art hätte vielerlei für sich gehabt, und der Preisunterschied hätte die Verbreitung des schon jetzt nicht für jeden billigen Buches kaum ernstlich erschwert. — Dem Essweinschen Texte wäre größere Einfachheit der Sprache und mindere Neigung für den Gebrauch fremder Ausdrücke zu wünschen gewesen; wer so wie dieser Schriftsteller echte Empfindung, Verständnis und Gedankentiefe besitzt, bedarf für seine Sprache solchen Scheinschmuckes nicht. — Wenn man das Werk aufmerksam durchprüft und mit Hilfe des Textes und der mit ihm in Wechselbeziehung stehenden, sorgfältig und zweckbewußt ausgewählten Bilder die Entwicklung der Sambergerschen Kunst sich erklären läßt und selbst erklärt, so wird man das Buch mit der Überzeugung aus der Hand legen, daß dies nur ein erster Teil ist, dem einmal — hoffentlich! — ein zweiter folgen wird, weil er folgen muß. Nicht etwa, weil hier nicht so viele Bilder haben untergebracht werden können, wie man hätte wünschen mögen. Nun freilich, besonders von den hübschen, bedeutungsreichen, verheißungsvollen Übungen der Kinderzeit hätte man gern etwas mit in diesem Buche gesehen. Aber das ist's nicht. Sondern weil die Sambergersche Kunst nach meiner Überzeugung bisher erst geblüht hat, nun aber die Zeit kommen wird, wo ihre goldenen Früchte reifen. Das Buch, welches jetzt erschienen, ist das Buch der Blüten! — Das Maltalent hat bei Samberger vorgeherrscht und ihm den Weg gewiesen, auf dem er seinem Ziele zustreben konnte; für seinen grüblerischen Sinn hätte es auch andere künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten gegeben — die Musik, die Dichtung. An der klaren Hoheit und unergründlichen Romantik Beethovens, an der Poesie Goethes verschönte, vertiefte, klärte sich sein Denken und Empfinden, aus der Bibel gewann es Stärke und Gewißheit, daß die vergänglichen Erscheinungen der Außenwelt da seien, um einen gewaltigen, ewigen Sinn zu verkünden. Frühzeitig ging dem Jüngling diese Erkenntnis auf; sie muß man bei ihm begriffen haben, um den Schlüssel zum Verständnisse seiner seienden und werdenden Kunst zu finden. Mit dieser Erkenntnis begabte Menschen sind selten, weil sie die wirklich Großen sind. Und weil diese sich ihre eigenen Wege bahnen, so nützt ihnen die Führung anderer nichts. Sie lernen von diesen nichts als was eben unentbehrlich, so wie Goethe deutsch hat sprechen lernen müssen, um seine Verse gestalten zu können. Daher auch die vollkommene Selbständigkeit Sambergers gegenüber Lehrern und Vorbildern. Lindenschmit klagte über ihn, Piloty zürnte ihm; die moderne französische Richtung, der so viele unterliegen, tut ihm nichts, weil er sie beherrscht, von Abhängigkeit gegenüber alten Meistern, etwa Frans Hals, ist ebensowenig die Rede. In allem, was Samberger der Welt zu sagen hat, ist er einzig er selbst, er mit seinem mächtigen technischen Können, mit seiner Poesie, seiner unfehlbaren Beobachtung, mit der ins Innerste dringenden Schärfe seines Blickes, mit seiner durch nichts beirrbaren Wahrheitsliebe, mit seiner Philosophie. Ausgerüstet mit allen diesen Eigenschaften trat er als ein bereits Fertiger vor seine Lehrer hin; geleitet einzig von seinen eigenen großartigen Auffassungen schuf er als junger Mensch jene Prophetengestalten, die sich den erhabensten anreihen, welche die Kunstgeschichte kennt. Sie stehen am zeitlichen Anfange seines Wirkens, von ihnen wird man auch festhalten müssen, daß sie die ersten großen Offenbarungen des in seiner Kunst liegenden Sinnes gewesen sind. Einfacher, stärker, überzeugender, bezwingender spricht sich dieser in Einzelfiguren aus, denn in umfangreichen Gruppen und Kompositionen. Die wenigen, welche Samberger geschaffen hat, verdanken ihre Anregung bezeichnenderweise der Bibel; sie sind unvollendet geblieben. — Kommt auf diesen Künstler die Rede, so wird stets zuerst von seinen Bildnissen gesprochen werden; die Leute, welche jede Erscheinung in irgend einem Fach unterbringen, weil sie mit einer unnumerierten nichts anzufangen wissen, werden ihn kurzweg zu den Porträtisten tun. Nun, man kann nicht streiten, daß er eigentlich an solchem Mißverstande selbst ein wenig schuld ist. Er hat von klein an die Einzelperson zur Unterlage seiner Ideenforschung gewählt, hat dabei verstanden, diese im höchsten Grade ähnlich wiederzugeben, hat das Aussehen einer großen Zahl von Menschen auf diese Weise der Nachwelt überliefert. Da er nun in den Ausstellungen fast immer mit Bildnissen kommt — so auch jetzt wieder im Münchener Glaspalast — und gleichzeitig seine Idealfiguren weit weniger bekannt macht, als scheute er sich sein tiefstes Empfinden den Augen des Volkes preiszugeben, so ist es unschwer zu begreifen, daß man Samberger kurzweg als Porträtisten eingereiht hat. Dabei stehen zu bleiben, seine religiösen Gestalten, Idealfiguren, zu denen von den Darstellungen des realen Menschenbildes die Schilderung und Deutung des Weibes als vermittelndes Element hinüberführt, alles das als Nebensache zu betrachten und demnach kurz abzutun, zeigt, daß man gerade das bei ihm nicht versteht, worauf es ankommt. In dem Suchen, dem Forschen, in dem Drange nach Gestaltung des einen, was schon Plato als das bleibende in und unter den Erscheinungen der realen Welt ahnte und suchte, in dem Streben nach diesem Ziele, das doch kein Lebender zu erreichen vermag, wird sich die Kunst Leo Sambergers immer mehr erfüllen, hierin gipfeln! Dieser Gedanke hat ihn bisher geleitet, wie sich deutlich darin zeigt, daß es ihn zwischen der porträtistisch-realistischen Ideenmalerei immer wieder zu der idealistischen zurückzukehren zwingt — er müßte, wenn man berechtigte Vermutungen äußern darf, in seinem ferneren Schaffen immer klarer, immer gewaltiger zum Ausdrucke kommen und der Welt, mindestens der Nachwelt, die Augen über den Einzelwert dieses Künstlers und über die Bedeutung seiner Mission öffnen. Dazu aber wird es nötig werden, daß dem jetzt erschienenen Samberger-Buche einmal später ein zweites folgt. Daß das erste die Anregung und Möglichkeit zu solchen Erwägungen gibt, sei ihm zum Lobe angerechnet.

Dr. O. Doering-Dachau

Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Herausgegeben von Dr. Georg Leidinger. Heft 1. Das sogenannte Evangeliarium Kaiser Ottos III. Verlag von Riehn & Tietze, München.

Mit der Herausgabe des berühmten Evangeliariums hat der kgl. Bibliothekar Dr. G. Leidinger ein sehr verdienstvolles Unternehmen begonnen. Bei dem gerechten Interesse, das die Kunstforschung in jüngster Zeit der alten Miniaturmalerei entgegenbringt, hört man viel von diesen verborgenen Schätzen, trifft auch ab und zu mehr oder minder unvollkommene Abbildungen einzelner

Blätter, aber ein genauerer Einblick ist nur wenigen vergönnt. Obige Publikation mit ihren 52 großen und schönen Abbildungen in Autotypie gestattet es jedermann für billiges Geld, sich in eine der bedeutendsten Miniaturenhandschriften hineinzuleben. Ein Blick in das Original oder in eine andere ähnlich ausgestattete Handschrift wird dann großen Genuß bereiten. Der gediegene Text tut namentlich den Fachgelehrten gute Dienste. Der Verfasser stellt sich auf die Seite derjenigen, welche in dem thronenden Herrscher Kaiser Otto III., nicht Heinrich II. erblicken (vgl. »Die christl. Kunst«, III. Jahrg., S. 200 ff). Manche Kunstfreunde, die mit den einschlägigen Kunstfragen nicht vertraut sind, möchten sich wohl einen ausführlicheren Text wünschen. Der Preis des vorliegenden Heftes beträgt 30 M., für Abonnenten der ganzen Serie aber 24 M. Die Preise der folgenden Nummern richten sich nach dem Umfange, Abonnenten auf alle Lieferungen erhalten einen Nachlaß von 20%.

S. Staudhamer

Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz. Meine Entdeckungen und Studien in der Palastkapelle der mittelalterlichen Päpste von Hartmann Grisar S J., Professor an der Universität Innsbruck. Mit einer Abhandlung von M. Dreger über die figurierten Seidenstoffe des Schatzes. Mit 77 Textabbildungen und 7 zum Teil farbigen Tafeln. Lex.-8° (VIII u. 156), Freiburg 1908, Herdersche Verlagshandlung. M. 10.—

Dieses Buch ist zwar schon vor geraumer Zeit erschienen, aber bei der hohen Bedeutung des behandelten Gegenstandes für die Kunstgeschichte, speziell jene der Goldschmiedekunst, und bei der ausgezeichneten Gediegenheit der Arbeit des gelehrten Verfassers erscheint es am Platze, wiederum nachdrücklich darauf hinzuweisen. Seit Papst Gregor IV. (827—844) und vielleicht schon vor ihm, wurde das dem hl. Laurentius geweihte Oratorium »Sancta Sanctorum« die eigentliche Hauskapelle der päpstlichen Residenz, die Vorläuferin der Cappella Sistina. Schon zur Zeit Papst Leos III. (795—816) besaß die Kapelle die angesehensten Reliquien der Kirche Roms, und von ihnen erhielt sie ihren Namen »Ad Sancta Sanctorum«. Genannter Papst hat zur Aufbewahrung der Reliquien unter dem Hauptaltar der Kapelle einen Schrein aus Zypressenholz gestiftet. Unter Nikolaus III. (1277—1280) wurde das ruinös gewordene Gebäude neu errichtet; seit jenen Tagen ist die Kapelle fast intakt geblieben, ein wundervolles Denkmal mittelalterlicher Kunst in Rom. Selbst ein Juwel, barg sie höchst kostbare Schätze, die P. Grisar erhob und erstmals bekannt machte. Vor allem das im Mittelalter hochverehrte Salvatorbild, das schon früh die Bezeichnung »nicht von Händen gemacht« trug. Papst Innocenz III. (1198—1216) ließ es zum größten Teil durch eine silbervergoldete, reiche Verkleidung verhüllen. P. Grisar teilt mit, daß es von Mgr. J. Wilpert 1907 wieder bloßgelegt wurde und daß der Erlöser auf einem Thron sitzend dargestellt ist. Bei der Eröffnung des eingangs erwähnten Schreines Leos III. i. J. 1905 förderte P. Grisar jene Gegenstände zutage, denen der größere Teil der vorliegenden Publikation gewidmet ist: ein goldenes Emailkreuz in einem silbernen Behälter, ein goldenes Gemmenkreuz in silbernem Verschluß, verschiedene Reliquiare aus Silber, bedeutsame Gegenstände religiöser Kunst aus Holz, Elfenbeinwerke, alte Textilien mit bildlichen Darstellungen — in einem Anhang von Dr. Dreger behandelt — und andere Gegenstände. Nach den Ausführungen P. Grisars dürfte das goldene Emailkreuz geraume Zeit vor Papst Sergius (687—701) gefertigt sein, ungefähr im 6. oder 7. Jahrhundert, wobei nach vorwärts die Grenze nicht zu enge gezogen ist, während die Darstellung des Engels der Verkündigung mit Flügeln, der Kreuznimbus Christi und die häufige Anwendung des Nimbus eine höhere Ansetzung des Alters nicht gestattet. Bemerkt wird noch, daß die Vorlagen zu den in Email ausgeführten sieben biblischen Szenen sich den traditionellen Darstellungen anschließen und wohl älter sein könnten als das nach ihnen ausgeführte Email. Die Silberkassette mit getriebenem Figurenschmuck ist späteren Ursprungs. Neben dem Emailkreuz ist der wertvollste Gegenstand des Schatzes ein Gemmenkreuz aus Gold, mit 68 Perlen und 17 Edelsteinen geschmückt. Der Verfasser nimmt als Entstehungszeit das 5. oder 6. Jahrhundert an. Das weitere lese man in dem schön ausgestatteten Werke nach.

S. Staudhamer

Berühmte Kunststätten, Band 52. Hans Hildebrandt. Regensburg, mit 197 Abbildungen. Verlag E. A. Seemann, Leipzig. Preis 4 M.

Regensburg — die alte Donaustadt, die auf schwer historischem Boden steht und die Kunst grauer Jahrhunderte hütet, ist keine Stadt für die vielen, allzuvielen. Es ist vielmehr eine Stätte für den sinnenden Gelehrten, den forschenden Denker, den seltenen innerlich Gebildeten, dem ein Engel mit der Salbe des Schauens die Augen bestrich. Die über ihrer starken Vergangenheit brütende Ratisbona der verwitterten Römerbauten, der alten Krypten, Gruften und Kreuzgänge, der schwerblütigen Romanik, der asketischen Frühgotik, des jubelnden Barock —, steht wie eine eisgraue Sagenfrau zwischen allen jenen reichen deutschen Städten, welche nie so in Armut und Unkultur versanken, daß sie nicht auch durch modernes Leben den Fremden angezogen hätten. Deshalb ward sie lange Zeit nicht mehr von dem Strom der Reisenden berührt; man vergaß, vernachlässigte, unterschätzte sie in der großen Welt. Kaum daß bis dato ein populäres Kunstgeschichtsbuch die Fassade des Domes oder das Portal von St. Jakob als Illustration brachte. Freilich besaß Regensburg immer Gönner und stille Freunde; seine besten und nachdenklichsten Söhne beschäftigten sich damit, seine Schätze zu erforschen und zu sammeln, die Geschichte seiner Vergangenheit zu studieren und zu schreiben. Wenig, sehr wenig Städte dürfen einer Biographie sich rühmen, wie Graf Walderdorff sie Regensburg widmete, der sein ganzes Leben ihrer Schönheit, ihrem Reichtum hingab und niemals müde ward, sein herrliches, weitausgreifendes Buch zu erweitern und zu bereichern. Neben diesem Nestor der Geschichte Regensburgs tauchten jüngere Gelehrte auf. Dr. Endres verfaßte seinen tiefsinnigen Essay über die Symbolik des Tores von St. Jakob, er veröffentlichte Studien über die Schätze von St. Emeram, jener Kirche, deren Geschichte allein Bände füllen würde, über die Skulpturen des Domes, über die Gemälde und Kleinodien der St. Katharinen Kirche in Stadtamhof — seine Fähigkeit in dieser Hinsicht ist eine vielseitige. Vor und nach Walderdorff sind kleinere Abrisse über die Stadt erschienen, Niedermaier, Schratz, Dengler, Jakob, Schenz, Weber, Reichlin sind da zu nennen. Wertvoll sind Pohligs Studien über alte Höfe. Sehr zur Kenntnis und Verbreitung der Regensburger Plastik trugen die herrlichen Photographien bei, welche der Bildhauer Herr Spandl mit feinstem Verständnis aufnahm und in Mappen sammelte. Gerade diese Mappen geben den großartigsten Begriff von dem, was in Regensburg an vergessenen Wänden des liebevollen Beschauers harrt. Es ist nun freudigst zu begrüßen, daß der Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, in seine Sammlung »Berühmte Kunststätten« als 52. Band eine Studie über Regensburg aufgenommen hat. Die Aufgabe wurde Dr. Hans Hildebrandt zugewiesen, welcher sich derselben mit Treue und Eifer unterzog. Es war ihm ja glänzend vorge-

arbeitet worden, denn ernstlich genommen ist Regensburg so mannigfaltig reich, ist seine Eigenart so schwer zu erschöpfen, daß eine Lebensdauer kaum genügen würde, auf Grund eigener Forschung ein befriedigendes Buch darüber zu schreiben. Hier aber ist für das Studium der architektonischen, der plastischen, der malerischen Kunstschätze mancher wertvolle Fingerzeig gegeben. Der Eingesessene weiß ja, daß gerade in Regensburg in Klöstern und Häusern noch manches Kunstwerk steckt, das nicht einmal die so herrliche retrospektive Abteilung der Regensburger Ausstellung 1910 an den Tag brachte und so ist auch Hildebrandt manches entgangen, das der Erwähnung und Abbildung würdig gewesen wäre und bei vorübergehendem Aufenthalte kaum zu ermitteln ist. Doch ist das Buch als Überblick vorzüglich gelungen. Hildebrandt nennt die Regensburger Kunstübung zäh und energisch und in der Tat verdient unsere strenge, zum Teil noch aus der Seele der Mystiker aufgeblühte Kirchenarchitektur im hohen Grade diese Bezeichnungen. Er prägt überhaupt manches gute, charakteristische Wort, fällt hochinteressante Urteile. Das Geschichtliche, aus dessen Epochen die jeweilige Kunstrichtung der Stadt emporwuchs, ist bei aller Knappheit übersichtlich und klar. Eine gewisse pedantische Trockenheit des Stils ist nicht immer glücklich vermieden, doch erhebt die Sprache sich zuweilen zu dichterischer Schönheit, so bei dem Passus über die Mystik, welche in der Raumeinteilung der Ramwoldkrypta in St. Emeram sich geltend macht. Auch an anderen Stellen zeigt der Stil stimmungsvolle Schönheit, wie bei der Beschreibung des herrlich ragenden gotischen Domes und seiner steinernen Gebetssprache. Der reichen Regensburger Kleinkunst aus alter und neuer Zeit, den Sammlungen des Rathauses, des Ulrichmuseums, des Diözesanmuseums usw. ist liebevolle Beachtung geschenkt, ebenso den stolzen alten Geschlechterburgen, den Hauskapellen, Brunnen und Toren. Die Walhalla und die Befreiungshalle König Ludwigs I. werden gebührend gewürdigt. Was ich nicht fand, war eine Würdigung der Albertus Magnuskapelle, des berühmten mittelalterlichen Lehrsaales im Kreuzgang der Dominikanerkirche und des dort befindlichen Lehrstuhles des Albertus Magnus; auch die Gemälde Altheimers auf dem dortigen Flügelaltare sind unerwähnt geblieben. Was an dem Buche stören könnte, ist das wiederholte Betonen des Autors, daß er nicht auf christlichem Standpunkt sich befindet. Es ist unnötig, denn man kommt dadurch unwillkürlich auf die Idee, daß eine so tief christkatholische Kultur wie die des alten Regensburgs nur von einem christlich empfindenden und katholisch geschulten Gelehrten vollauf gewürdigt und in ihren intimsten Feinheiten ganz verstanden werden könnte. Alles in allem aber begrüßen wir dankbar diese endliche literarische Erhebung des alten Regensburgs auf den Schild, auf dem weite Kreise es erschauen können. Die Abbildungen sind nicht überall gleich befriedigend — weniger, aber größere hätten eindringlicher gewirkt.

H. Herbert

Unter den bei B. Kühlen in M.-Gladbach in letzterer Zeit erschienenen Publikationen dürfte »Die heilige Eucharistie und ihre Verherrlichung in der Kunst« von P. D. Korbinian Wirz O. S. B. zunächst hervorzuheben sein. In 94 gediegenen Abbildungen wird uns gezeigt, wie verschiedenartig die Vorgänge beim letzten Abendmahl von der frühchristlichen bis auf die neueste Zeit von tüchtigen Künstlern aller Kulturvölker zur Darstellung gebracht worden sind. Ist auch die formale Gestaltung überaus wechselvoll, im Grundton zeigen doch die weitaus meisten Bilder das gleiche Bestreben, in das Mysterium des hl. Abendmahles, sowie in die tiefen seelischen Bewegungen der erkorenen Zeugen desselben möglichst sich zu versenken. Der die Bilder erläuternde, vorzügliche Text erhöht die Empfindungen des kunstfreundlichen Beschauers noch wesentlich und führt — mit der geglückten kunstgeschichtlichen Belehrung — zugleich in die Sphäre eines ernsten, wertvollen Erbauungsbuches. In Bild und Wort ein herrlich sich einendes »Pange lingua« wird uns hier zur Kenntnis gebracht.

Ähnlich religiösen Zusammenklang, wie er in der erwähnten Publikation gegeben, beabsichtigt und erreicht eine andere aus dem Kühlenschen Verlag kommende Gabe, die unter der Bezeichnung »Laien-Brevier in Bildern« in Fortsetzungen erscheint. (Preis eines Heftes 1 M.) Den bereits gebrachten Ausgaben, welche »Die Kindheit Jesu« und »Das Leiden Jesu« behandeln, reiht sich »Das Leben Mariä in zehn Kunstblättern« an, die durch P. Valerius Kemper O. F. M. treffliche textliche Erläuterung finden. Die vorzüglichen Bilderreproduktionen tragen — von der christlichen Frühkunst abgesehen — jeder wichtigen Stilperiode Rechnung; von Fra Angelico bis zu den Nazarenern und Beuronern führen die Künstler, welche mit frommen Empfinden in das Leben der Gottesmutter sich vertieften. Erfreulicherweise ist hier auch Sassoferrato einbezogen, dessen entzückendes Bild »Rosenkranzkönigin« nicht allzuhäufig die wohlverdiente Hervorhebung erhält. Die in den Text sehr glücklich eingeflochtenen Dichterstimmen, welche zum Preise Mariens ertönen, erhöhen den Genuß des Schauens und Lesens, indem uns hierbei die harmonische Poesie der Künste so recht zum Bewußtsein kommt und Kunstfreude und religiöses Empfinden jene Stimmung wachrufen, welche der Lektüre eines »Breviers« entsprießen soll.

M. F.

F. Hoeber, Peter Behrens. Mit 250 Abbildungen, München (Verlag E. Rentsch und G. Müller) 1913. M. 25.—

Mit der Monographie über Peter Behrens beginnt in dem oben genannten Verlag eine Folge von Künstlerbiographien unter dem Titel »Moderne Architekten« zu erscheinen. Als Bearbeiter sind gute Namen aus dem Kreise der jüngeren Kunsthistoriker genannt und wenn die weiteren Bände die wissenschaftliche Höhe des ersten beibehalten, so darf man bei der vorzüglich getroffenen Auswahl, die nebeneinander die Vertreter der verschiedenen Richtungen zu Wort kommen läßt, das Unternehmen wirklich monumental und grundlegend für eine künftige Geschichte der modernen Architektur bezeichnen. Die praktische Bedeutung der Publikation liegt vor allem darin, daß sie die Existenz einer neuen, modernen Architektur klar aufzeigt und damit indirekt gegen den extremen Historizismus zu Felde zieht. Darin liegt auch die Bedeutung für die christliche Kunst. Wenn auch dieser erste Band speziell für die christliche Kunst weniger positives Material bringt, die Kunst P. Behrens bewegt sich eben auf einer anderen Linie, Anregungen bietet er genug, und um so mehr ist von den folgenden Bänden über Th. Fischer und O. Wagner zu hoffen. Und wenn erst durch eine Reihe von Einzeldarstellungen die gemeinsamen Grundlagen der neuzeitlichen Architektur aufgezeigt sind, werden dadurch auch die Richtungslinien für eine wirklich fortschrittliche, christliche Architektur gegeben. Den vornehm ausgestatteten Band schmücken 250 Abbildungen sowie ein Porträt des Künstlers von M. Liebermann. Der Druck in Behrensschen Lettern sowie der von Behrens entworfene Einband machen das Buch schon zu einem einheitlichen Kunstwerk.

Dr. A. F.

Christus. Des Heilands Leben, Leiden, Sterben und Verherrlichung in der bildenden Kunst aller Jahrhunderte. Von Dr. Walter Rothes. Mit 196 Ab-

bildungen im Text und 5 Farbendruckbildern. 324 Seiten. Erstes bis sechstes Tausend. Bachem, Köln. Preis gebunden M. 10.—, broschiert M. 8.—.

Inhalt und Einteilung des Stoffes ist schon im Titel angegeben. Es galt ein umfangreiches Gebiet der Kunstgeschichte und christlichen Ikonographie zu sichten und für einen Leserkreis von verschiedenartigen Bedürfnissen zu verarbeiten. Die Abbildungen begleiten und stützen den Text und gewähren einen Überblick über die Wandlungen der Ausdrucksweisen für den unabänderlichen geistigen Gehalt der christlichen Kunstwerke. Künstler der jüngsten Zeit sind mehrfach vertreten. Bei einer Neuauflage werden wohl auch die katholischen Künstler der Gegenwart, die Stoff in reicher Menge und von hochstehender Qualität bieten könnten, herangezogen. Das Werk eignet sich namentlich auch als Geschenk für christlich gesinnte Menschen aller Volksschichten. R.

Zur Baugeschichte des Domes zu Mainz. Neue Untersuchungen über die Bauzeit des romanischen Mittelschiffes. Von Wilhelm Grein, großh. Regierungsbaumeister. Mainz 1912. Druckerei Lehrlingshaus. Geh. M. 4.—.

Im ersten Abschnitte: Die zeitliche Entstehung des Mittelschiffes setzt der Verfasser sich mit den früheren Erforschern der Geschichte des Mainzer Dombaues auseinander. Das wesentliche Resultat ist, daß der ganze östliche Chorbau jünger sei als das Mittelschiff und das letztere schon bis zum Jahre 1097 fertig gewölbt gestanden habe. Die Richtigkeit des erstgenannten Ergebnisses wird daran scheitern, daß im Ostbau ein älterer unterer und ein späterer oberer Teil zu unterscheiden sind, zwischen deren Bauzeiten, in Verbindung mit der des letzteren, diejenige des Mittelschiffes anzusetzen ist. Auch das Datum 1097 für die Vollendung des romanischen Langhauses erscheint auffallend früh. Ausführlich beschäftigen sich in anderer Auffassung mit diesen Problemen der Aufsatz von R. Kautzsch, »Der Ostbau des Domes zu Mainz, I« in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur, V, S. 209 und meine gleichzeitige Arbeit »Die Abteikirche zu Laach und der Ausgang des gebundenen romanischen Systems in den Rheinlanden« (Straßburg, 1913) S. 7 und 52. Der zweite Abschnitt weist durch vergleichende Berechnungen überzeugend und mit anderen Resultaten übereinstimmend nach, daß der Mainzer Dom unabhängig vom Dom zu Speier für Wölbung neuerbaut, letzterer ein Umbau, jener aber ein Neubau für Mittelschiffwölbung, der erste in Deutschland, war. Der dritte Abschnitt berichtet über Untersuchungen der Mittelschiffundamente, die in ihrer Fortsetzung der Erforschung der Baugeschichte nicht geringe Dienste leisten werden. Die Herausgabe der mit neun großen Tafeln illustrierten Arbeit wurde in anerkennenswerter Weise durch das Mainzer Domkapitel ermöglicht. Dr. Andr. Huppertz, Köln

Die moderne Baukunst von Architekt Heinrich Müller in Kelkheim, eine Sammlung von 20 Entwürfen der am häufigsten vorkommenden Gebäude. M. 7.50. Selbstverlag.

Aus der reichhaltigen Sammlung dürfte hier am meisten der Entwurf zu einer katholischen Kirche mit Pfarrhaus interessieren. In seiner Einfachheit, die von dem urarchitektonischen Prinzip ausgeht, vor allem die ruhigen Flächen wirken zu lassen, wird er sowohl den Anforderungen, die man an die Würde eines Gotteshauses stellen muß, als auch dem Verlangen nach einem edlen modernen Stil gerecht. Gleich das Schaubild zeigt uns einen prächtigen quadratischen Turm, dessen kraftvoll versteifte Ecken mächtig emporstreben und hoch oben eine überspringende Plattform tragen; darüber hinaus ragt ein Würfel auf stark verjüngter Grundfläche, von einem einfachen Pyramidendach überdeckt. Die horizontalen Schallklappen wirken durch ihren Gegensatz zu den anderen rein vertikalen Linien sehr dekorativ. Der Grundriß ist gut durchgearbeitet. Das mächtige Tonnengewölbe hat eine Spannweite von über 13½ m, so daß das Mittelschiff bei einer Länge von 22½ m über 470 gute Sitzplätze mit freiem Blick auf Altar und Kanzel bietet. Die Seitenschiffe sind zu niedrigen, nur 2 m breiten Gängen herabgedrückt. Neben dem Chore stehen auf der einen Seite der Turm mit der Taufkapelle, auf der anderen Seite die Sakristei; ein geschlossener Gang, der um die Apsis läuft, verbindet beide. Die Formengebung ist dem Material, dem Eisenbeton, angepaßt. Die aus der Konstruktion sich ergebenden feinen Linien, wie wir sie z. B. an den mächtigen Gurten beobachten können, die das Gewölbe tragen, bieten dem Auge mannigfaltige Reize. Durch eine gute dekorative Ausmalung ließe sich die Wirkung der schönen Flächen noch heben. Nur durch ernste und beharrliche künstlerische Arbeit, wie sie hier geleistet ist, läßt sich allmählich der Typ einer würdigen modernen Kirche herausbilden. Möge dem Künstler die Gelegenheit zur Betätigung in dieser Richtung nicht fehlen. Die übrigen Entwürfe zu ländlichen Bauten aller Art stellen fast sämtlich gute und gründliche Leistungen dar.

Dortmund Rechtsanw. Dr. Bartmann

Illustrierter Führer durch das fränkische Luitpoldmuseum in Würzburg. Verlagsdruckerei Würzburg, G. m. b. H. Ladenpreis M. 1.—.

Im Mai wurde das Museum eröffnet. Sein Inhalt erhebt es zu einer Bedeutung, die einem Provinzialmuseum nicht so häufig zukommt. Der nun erschienene Führer hat für den Besucher einen dauernden Wert, weil er in die Geschichte der Kunst und der Techniken einen guten Einblick gewährt; darin liegt auch seine Bedeutung für jene Kunst- und Geschichtsfreunde, welche das Museum nicht besuchen können. Dazu kommen 32 gute Abbildungen der Sammlung.

Weichers Kunstbücher. Neue Folge. Die Meister des XIX. Jahrhunderts. 1. Watts. 2. Meissonier. 3. Rossetti. Jeder Band mit 60 Meisterbildern kostet kart. 80 Pfg. (Berlin W. 50, Bernhard Thalacker.)

In 50 schmucken Bändchen behandeln »Weichers Kunstbücher« mittels scharfer Abbildungen die älteren Künstler. Nun wurde eine neue Folge eröffnet, welche den Meistern des 19. Jahrhunderts gewidmet ist. Auf je einer Textseite wird das Notwendigste über die Lebensdaten des im betreffenden Bändchen behandelten Künstlers mitgeteilt, genug für jene, welche sich aus den Abbildungen allein unterrichten wollen oder die diese Publikationen als Ergänzung ihres Kunstgeschichtsbuches betrachten. Ohne eindringendes Sehen vieler Meisterwerke und persönliche, von außen unbeeinflußte Stellungnahme zu ihnen gelangt man zu keinem selbständigen Kunsturteil. R.

Ein Prospekt der Allgemeinen Verlagsgesellschaft m. b. H. Berlin, München und Wien, liegt dieser Nummer bei. Werke von der Bedeutung, wie das „Leben Jesu“ und das „Leben Mariä“ u. a. hier empfohlene, wurden in dieser Zeitschrift schon früher gewürdigt.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

DÜSSELDORFER KUNSTBERICHT

Die Kunstausstellungen bilden im Rahmen unseres heutigen Kunstlebens einen unentbehrlichen Faktor. Die Künstler bedürfen solcher Einrichtungen, die ihnen einigermaßen Gelegenheit bieten, ihre Fähigkeiten zu verwerten und sie dem kaufkräftigen Publikum auch des öfteren vorzuführen. Deshalb gilt es neben dem künstlerischen Fazit, das man bei einer Ausstellung zieht, nicht auch das materielle, wirtschaftliche Ergebnis außer acht zu lassen. Wir haben schon in unseren Berichten über die »Große Kunstausstellung« feststellen müssen, daß das erstere kein sonderlich hervorragendes ist. Nachdem nun diesen Monat die Kunstschau endgültig ihre Pforten geschlossen hat, läßt sich übersehen, wieweit sie den Ausstellern einen wirtschaftlichen Nutzen gebracht hat. Leider entspricht derselbe nicht den gehegten Erwartungen, indem von den 2099 ausgestellten Kunstwerken bisher nur zirka 196 Ölgemälde und Aquarelle, 15 Plastiken und 96 graphische Arbeiten in Galerie- bzw. Privatbesitz übergegangen sind. Dieses nicht sehr günstige Ergebnis ist zweifellos durch die Depression beeinflußt worden, die augenblicklich unser Wirtschaftsleben kennzeichnet und die Kaufkraft und Kauffreudigkeit des Publikums beeinträchtigt. Es ist nicht gerade zu besorgen, daß ein erwachendes Talent durch Nichtbeachtung seitens der Öffentlichkeit dauernd zu Schaden kommen könnte, aber man muß sich vor dem Glauben hüten, als ob ein großes Können auch in einem großen materiellen Erfolg eine seines Wertes würdige Anerkennung finden müßte.

Aus den hiesigen Kunstausstellungen ist ein Versuch erwähnenswert, für eine größere Zahl von Werken der Barbizon-Schule Interesse zu erwecken. Wir lassen dahingestellt, ob dieses Experiment gelungen ist. Jedenfalls wäre es wunderbar genug, denn in der Hauptsache rekrutierte sich die Kollektion aus Ramschware, von Milletschen Zeichnungen und einigen kleineren Sachen von Isabey, Monticelli, Poyon abgesehen.

Problematisch ist das jüngste Kunstdenkmal, das die Stadt Düsseldorf in Gestalt des Industriebrunnens erhalten hat. Die Lage an einem breiten Strome bietet für einen Architekten, Bildhauer, Denkmalskünstler immer eine dankbare Aufgabe. Es gilt hier einen Kampf mit der Wirkung aufzunehmen, die eine große Umgebung immer ausübt. Nicht daß es sich darum handelte, diese Wirkung aufzuheben oder niederzuringen; der Sieg gehört vielmehr dem Künstler dann, wenn es ihm gelingt, diese Wirkung zu steigern, indem er Natur und Kunst im besten Sinne des Wortes einander verbindet und durchdringt. Diese Aufgabe haben die Schöpfer des Industriebrunnens nicht vollgültig gelöst. Der an und für sich glückliche Entwurf ist in der flachen Umgebung durch seine zu kleinen Ausmaße um seine große Wirkung gekommen und wirkt keineswegs als eine Verkörperung des industriellen Lebens der Stadt, als welche der Brunnen doch sicherlich gedacht war. Die einzelnen Figuren allerdings, aus denen sich das Werk zusammensetzt, sind von großer Schönheit durch die kraftvolle Behandlung der menschlichen Leiber und ihrer Gebärdesprache. — Ein dankbareres Objekt findet der künstlerisch empfindende Beschauer in der neuen St. Pauluskirche, mit deren Erbauung ihr Architekt Prof. J. Kleesattel (Düsseldorf) seinen bisherigen Düsseldorfer Kirchenschöpfungen eine wertvolle Bereicherung hinzugefügt hat. Wenn Düsseldorf auch kaum eine Kirche sein Eigen nennt, der ein besonderes kunsthistorisches Interesse anhaftet, so kann es sich dafür rühmen, in den letzten Jahren eine Reihe von neuen Kirchen erhalten zu haben, die als Schöpfungen eines gesunden konservativen Kunstfortschritts angesprochen werden dürfen. Wir verstehen hierunter die solide, verständnisvolle Durchbildung eines der großen Baustile, wo ein solcher gewählt ist, und weiterhin den Versuch, in Zusammenklang mit den alten Überlieferungen neue, moderne Stilempfindungen zu Worte kommen zu lassen. Man kann diesen Fortschritt, den die Düsseldorfer Kirchenneubauten unverkennbar aufweisen, nur begrüßen. Bei der Pauluskirche handelt es sich darum, den weniger gepflegten Basilikenstil wieder einmal zu Ehren kommen zu lassen. Die hier gestellte Aufgabe hat Prof. Kleesattel sehr glücklich gelöst. Sein sicheres, das Wesen eines Stils erfassendes Kunstempfinden, das er in seinen bisherigen Schöpfungen schon vielfach darzutun Gelegenheit hatte, ließ ihn auch diese Aufgabe mit großem Geschick lösen. Ganz besonders möchten wir die Wirkung hervorheben, die die Längsseiten und die Behandlung der Chorpartie von außen dem Beschauer bietet. Störend wirkt nur die wenig stilvolle Umgebung der kasernenartig gebauten Wohnhäuser, deren unglückliche Wirkung besonders lebhaft zur Geltung kommt bei einem Vergleich mit der im romanischen Stil erbauten Pastorat, die wenigstens auf der einen Seite die harmonische Stilwirkung wahrt. Hp.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Denkmal-Pflege und Erhaltung in Österreich. Auf Anregung des Erzherzogs-Thronfolgers Franz Ferdinand hat die Zentraldirektion für Denkmalspflege in Österreich, deren Präsident der regierende Fürst Liechtenstein ist, einen Erlaß an ihre Korrespondenten und Konservatoren geschickt mit dem Inhalt, daß, wenn der Verkauf von Kunstwerken aus Privatbesitz unvermeidlich sei, die Besitzer sich an die Konservatoren und Korrespondenten wenden möchten, damit diese den Verkauf an ein öffentliches Museum des Landes vermitteln. Die Konservatoren sollen verpflichtet werden, bei allen ihnen bekannt werdenden Fällen drohenden Verkaufes der Behörde entsprechende Mitteilung zu machen.

Das Bismarck-Denkmal in Nürnberg, das nach dem Entwurf Professor Dr. Theodor Fischers am Prinzregenten-Ufer errichtet wird, geht seiner Vollendung entgegen. Professor Josef Flossmann hat das Reiterstandbild des eisernen Kanzlers, das die großartige Anlage krönen wird, fertiggestellt. Das Denkmal ist in einer Höhe von 5 Meter aus 15 Blöcken in Kirchheimer Muschelkalk aufgebaut und kommt auf einen 20 Meter hohen Sockel, aus dem gleichen Material, errichtet von der Firma Dyckerhoff & Widmann, zu stehen. Das Denkmal war in der zweiten Hälfte des Oktober der allgemeinen Besichtigung zugängig gemacht.

Die Eröffnung neuer Säle in der Kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien. — Nachdem bereits Anfang Juli dieses Jahres die Säle III und IV und das anschließende Kabinett VI, welche jetzt die italienischen Gemälde der Barockzeit enthalten, eröffnet wurden, sind nunmehr wieder eine ganze Reihe von neu ausgestatteten Sälen dem Publikum zugänglich gemacht worden, womit die Aufstellung der einen Hälfte der Sammlung beendet ist. Der mit grauem Stoff bespannte Saal V enthält Gemälde des 16. Jahrhunderts aus verschiedenen Schulen und repräsentiert hauptsächlich die Kunst unter der Kaiserin Maria Theresia. Den größten Reiz des Saales machen die berühmten österreichischen Ansichten von Canaletto aus, wozu noch einige andere größere Gemälde kommen, darunter das prächtige Repräsentationsbildnis der Familie des Großherzogs von Toskana von Zoffani. Das nahegelegene Kabinett VII wie die folgenden Kabinette VIII und IX, gleichfalls grau bespannt, enthalten Werke des spani-

schen Schule des 16. und 17. Jahrhunderts. Der erste anschließende Raum des Kabinetts VIII vereinigt eine kleine Zahl der hervorragendsten Meisterwerke von Velasquez. Von den nächsten beiden kleineren Abteilungen füllen die eine kleinere, meist skizzenhaft behandelte italienische Bilder der Barockzeit, die andere italienische und französische Gemälde des 18. Jahrhunderts, darunter Werke von Tiepolo, Guardi, Duplessis. Der eine Teil des Kabinetts IX enthält eine kleine Sammlung von Werken der englischen Schule, die fast alle erst in jüngster Zeit erworben worden sind. Bilder von Reynolds, Gainsborough, Raeburn, Hogarth. In den beiden folgenden Abteilungen sind Werke der österreichischen Schule des 18. Jahrhunderts aufgestellt, darunter eine Reihe von ausgezeichneten Skizzen heimatlicher Barockmaler. Im anstoßenden tiefroten Saale haben die dekorativ sehr wirksamen deutschen und österreichischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts Platz gefunden. Im Saal VII, der grün ausgeschmückt ist, schließen die deutschen und österreichischen Schulen des 15. und 16. Jahrhunderts an. Bilder von Burgkmair, Strigel, Cranach, einige neuangekaufte Altarwerke der Tiroler Schule aus dem Kreise Michael Pachers, die mächtigen Altarflügel des österreichischen Meisters Rueland Frueauf und andere. Das Kabinett X enthält außer einer Abteilung mit deutschen Bildern des 17. Jahrhunderts je einen kleineren Raum mit den Meisterwerken Holbeins und Dürers. Besonders des letzteren herrliches Allerheiligenbild hat eine sehr günstige Beleuchtung erhalten, bei der die frühere Beschattung eines großen Teiles des Bildes durch die Rahmen verschwunden ist. Den Wiener Kunstfreunden ist durch die Eröffnung dieser neuen Säle ein außerordentlich großer Genuß und ein überaus umfangreiches Material zu Spezialstudien unserer hervorragendsten alten Meister und ihrer Malweisen beschieden worden. R.

Die Juryfreien haben im Münchener Palmenhaus gegenüber dem Glaspalast heuer sicherlich einen schweren Standpunkt, wollen sie nicht als »quantité négligeable« behandelt sein. Den hypermodernen Charakter haben die Münchener juryfreien Ausstellungen als Tummelfelder ultraradikaler Problematiker extravaganter oder imitierender Sorte verloren; statt dessen macht sich vielfach ein mählich vertrocknender, einzig noch braver naturalisierender Dilettantismus breit. Die Quintessenz: wie vorher, so muß man auch jetzt die brauchbaren Werke, hinter denen noch Talentchen oder Persönlichkeiten stecken, aus dem Ganzen heraussuchen; und wie ehedem, so wird es uns auch heuer gelingen, diese zu finden und ihnen vor allem seien folgende Zeilen gewidmet; jedoch dürfen wir im Interesse des Geschmackes auch diesmal die bedenklichen Erscheinungen nicht verschweigen. Beginnen wir mit den nennenswerten figürlichen Darstellungen, so fallen uns die Bilder von Eugenie Baudell, Herda Carré, Fritz Gartz; der impressionistische Lösungen anstrebt, ferner Else Nixdorff, Sidonie Pichler und auch Blanchè Willner. Kompositionskünstler, die sich mit den Problemen der Moderne unserer Tage abgeben, sind vertreten zum Teil durch Werke beträchtlichen Formates, wenn wir auch nicht sagen können, daß es sich um linear oder farbig Gereiftes handelt; ich nenne die Namen der in Frage kommenden Künstler: Joseph Hegenbarth-Elbleiten, Anton Massa und Herm. Stenner. Unzulänglich möchten wir die Figurenmalereien von Mich. Braun, Johann Greve, M. v. Seydewitz (»Kreuzigung«) oder gar Anton Siebner nennen, dessen Bild »wegen Ketzerei« inhaltlich wie auch darstellerisch unter das Kapitel »Geschmacklosigkeiten« zu zählen ist. Von den Bildnismalern leisten Marg. Rudorff, Hans Schadow und besonders in malerisch-farbiger Hinsicht Hugo Schimmel ganz Tüchtiges. An Landschaften fehlt es gewiß auch in dieser Ausstellung nicht; führen wir kurz die Arbeiten von Rich. Braun, Heinr. Carhen, Willi Ehringhausen, der in der Art der Worpsweder schafft, ferner Ad. Glatte, Else v. Havemann-Schönfeldt, Wilh. Hely-Kronenbitter, Hedwig Klemm-Jäger, Konstantin Kusnetzoff, Ida Paulin, Walter Röstel und Karl Steiner an. Das vielbeliebte Stilleben vertreten teils auf althergebrachte teils auf modernste Weise Franziska Bleicher, Kurt Hensel, Helene Schattenmann und Berta Zarneckow. Nicht übersehen werden dürfen die Radierungen von Anna Siebert. Was die Plastik anlangt, so ragt sie weder numerisch noch hinsichtlich der künstlerischen Güte in besonderem Maße auf dieser Ausstellung hervor; wir führen höchstens Ernst Frischs »Schmuggler«, die Arbeiten von Mania Kacer und das »Porträtrelief« von Fr. Gg. Nusser an. (Die Ausstellung ist inzwischen geschlossen. D. R.) Oscar Gehrig

BÜCHERSCHAU

Handbuch der Kunstwissenschaft. Herausgegeben von Dr. Fritz Burger-München in Verbindung mit den Professoren Curtius-Erlangen, Egger-Graz, Hartmann-Straßburg, Herzfeld und Wulff-Berlin, Neuwirth-Wien, Pinder-Darmstadt, Singer-Dresden, Graf Vitzthum - Kiel, Wackernagel - Leipzig, Weese - Bern, Willich und Oberbibliothekar Leidinger-München. Mit zirka 2000 Abbildungen. Lieferung 4 und 7.

Professor Dr. Wulff begann in Lieferung 3 die Einleitung zu seiner sehr anregenden Behandlung der Geschichte der altchristlichen Kunst von ihren Anfängen bis zur Mitte des ersten Jahrtausends mit der Feststellung, daß von der gesamten Kunstentwicklung des christlichen Zeitalters die erste noch mit der Antike zusammenhängende Stilphase nicht nur dem allgemeinen, sondern auch dem wissenschaftlichen Verständnis bis jetzt noch am wenigsten erschlossen worden ist. Und doch ist diese Zeit grundlegend für das tiefere Verständnis dessen, was nach ihr kam. Über den ersten Teil der gediegenen Arbeit Wulffs: »Wesen und Werden der altchristlichen Kunst« haben wir bereits in Nr. 1 (Beil. S. 7) berichtet. Der II. Abschnitt behandelt die Kunst der altchristlichen Grabstätten und zwar 1. Grüfte und oberirdische Anlagen, 2. die sepulkrale Malerei und Symbolik (Lieferung 3, 4, 7). In Lieferung 8 beginnt der III. Abschnitt, die altchristliche Plastik. Ein reiches und musterhaftes Abbildungsmaterial macht den gelehrten Text anschaulich und fruchtbar. — Wie schon erwähnt, vertritt Wulff die Ergebnisse der neuesten Forschung, wonach die Grundgedanken der Katakombenmalerei auf jüdisch-hellenistischem Boden erwachsen sind und die römische Kunst die verschiedenen Phasen einer reicheren Kunstblüte des Ostens nur bruchstückweise und in lokaler Färbung widerspiegelt. Allerdings, das dekorative System der römischen Katakombenfresken, in das die neu hinzukommenden Darstellungen und Symbole aufgenommen wurden, ist in der Tat in Rom ausgebildet oder doch zum mindesten fortgebildet, und zwar in engem Zusammenhang mit den Wandlungen der malerischen Dekoration der Häuser. Die Entstehung und Entwicklung der symbolischen Darstellungen, wie der Bilder des Guten Hirten und der Oranten, des Fischsymbols, wird ausführlich untersucht unter Berücksichtigung ihres Zusammenhangs mit dem schon gegebenen Bilderkreis, mit der Heiligen Schrift, den Gebetsformularen und den Schriften der Väter. Seit der Mitte des 3. Jahrhunderts erweitert sich der Bilderstoff der römischen Katakomben in verschiedener Richtung.

Es tauchen die Darstellungen des »Pädagogen«, des lehrenden Christus unter den Aposteln und Szenen aus der Jugendgeschichte Jesu auf. Der Ursprung dieses jüngeren Bilderkreises wird in der antiochenischen Kunst gefunden, unter deren Einfluß in der Katakombenmalerei gegen Ausgang des 3. Jahrhunderts eine erzählende Auffassung über die Sinnbilder die Oberhand gewinnt. Die konstantinische Zeit erweitert den Bilderkreis und führt die antitypische Auffassung ein. In der nachkonstantinischen Zeit bricht neben der zeremoniellen Feierlichkeit der repräsentativen Kompositionen ein starker Realismus durch. Auf die Deutung der Bilder in ihrem Verhältnis zur Kirchenlehre haben wir noch zurückzukommen. Staudhamer

G. Anton Weber, Til Riemenschneider. Dritte, sehr vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 70 Abbildungen, VIII und 286 Seiten. Regensburg, Habbel 1911. Broschiert Mark 8.—, in Originalband Mark 10.—.

Wieder ein Riemenschneider, aber noch nicht »der« Riemenschneider, der uns längst fehlt. Eine fleißige Arbeit, die nach archivalischer Seite viel Neues und viele Berichtigungen älterer falscher Lesarten bietet, aber uns die Hauptsache schuldig bleibt, eine großzügige Entwicklungsgeschichte, die Einordnung des Meisters in seine Zeit und deren Kunst, wie dies Toennies versucht und im großen Ganzen erreicht hat. Weber spricht wohl von einer vermutlichen Lehrzeit Riemenschneiders im westlichen Norddeutschland — nach der Lage seines Geburtsortes — aber er gedenkt nicht mit einer einzigen Silbe des starken schwäbischen Einschlags in seiner Kunst zumal seiner Frühwerke. Worin die nahe Verwandtschaft Riemenschneiders mit Krafft zu erblicken ist, bleibt mir unerfindlich. Den größten Nachteil des ganzen Buches aber erkenne ich in der Einteilung der Werke des Meisters nach Orten. Wohin diese Methode führen muß, erhellt aus dem flüchtigsten Hinweis auf den Münnerstädter Hochaltar, dessen einzelne Teile an fünf verschiedenen Stellen sich befinden. Irgend welchen Vorteil bietet eine derartige Gruppierung keinesfalls. Dazu kommt, daß sich in das »Werk« Riemenschneiders eine Anzahl von Arbeiten verirrt haben, die der strengere Forscher kaum anders als »unterfränkische Schule«, »Schule oder Werkstatt Riemenschneiders« bezeichnen würde. Hieher zählen, um nur einige wenige bekanntere herauszugreifen: das Vesperbild in der Franziskanerkirche zu Würzburg und die Verkündigung in der ehemaligen Sammlung Leinsaas, die Madonna aus Hartheim bei Ingolstadt (nicht in Baden) und die heilige Walburg und Magdalena im Bayerischen Nationalmuseum. Mit Toennies und Adelmann lehne ich ferner das Relief der vierzehn Nothelfer in der Hofspitalkirche in Würzburg als Arbeit Riemenschneiders ab. Es ist nach der ganzen Anlage des Werks überhaupt nicht recht einzusehen, auf Grund welcher Kriterien der Autor das eine Werk dem Meister zuschreiben oder das andere Werk ihm entziehen will. Auch das ist eine natürliche Folge der nicht ganz glücklichen Gruppierung. Eine einigermaßen klare Sichtung der eigenhändigen Arbeiten und der Schul- und Werkstattarbeiten ist nur an Hand der authentischen Werke in ihrer chronologischen Reihenfolge möglich. Es ist gerade bei dem reichen, archivalischen Material, das Weber zusammengetragen hat, lebhaft zu bedauern, daß er unterließ, durch entsprechende Konzentration und An- und Einordnung das Bild des Meisters — wenn auch nur versuchsweise — in seiner künstlerischen Entwicklung zu gestalten. Trotz mancher Bedenken stehe ich aber doch nicht an, Webers »Riemenschneider« Künstlern, Historikern und Kunstfreunden zu empfehlen, da er zu Toennies' wissenschaftlicherem, aber keineswegs erschöpfendem Werke ähnlich wie Adelmanns Abhandlung eine willkommene Ergänzung bietet und zwar nicht nur allein wie diese wegen des reicheren Materials an einschlägigen Werken des Künstlers selbst und seines Kreises, sondern wie schon mehrfach hervorgehoben, wegen des umfassenden Quellenmaterials. Gerade nach dieser Richtung hin seien Webers Verdienste um die Riemenschneiderforschung betont. Siebzig großenteils gute Abbildungen werden besonders dankbar empfunden werden. Werke wie die Münnerstädter Magdalena, die Deckplatte des Bamberger Kaisergrabes, die Maidbrunner und Heidingsfelder Beweinung hätten aber doch wohl größere Klischees verdient. — Zur Ergänzung sei bemerkt, daß das Bayerische Nationalmuseum zahlreiche Reste des Sakramentshäuschens aus dem Würzburger Dom, meist Architekturteile (Siehe Katalog VI, Nummer 134—181) besitzt, daß sich ferner wichtige einschlägige Werke Riemenschneiders, so zwei Engel vom Münnerstädter Altar und ein heiliger Bischof in der Sammlung Julius Böhler in München und im Städtischen Kunstgewerbemuseum in Leipzig befunden. H.

Bernardus Schurr, das alte und neue Münster in Zwiefalten. Rottenburg a. N., W. Bader. 225 Seiten mit 15 Abbildungen.

Die zur Erinnerung an das 800jährige Jubiläum der Einweihung des ehemaligen alten Münsters (13. Septembers 1109) erschienene Schrift hat vor allem die Aufgabe, bei der Besichtigung der Kirche als ein bisher vielfach vermißter Führer durch das neue Münster zu dienen, das bekanntlich zu den ausgezeichnetsten Kirchbauten des 18. Jahrhunderts gehört. Doch hat sich der Verfasser seine Aufgabe dahin erweitert, auch die Geschichte und kunstgeschichtliche Bedeutung des verschwundenen alten Münsters klar zu legen. Nach der Schilderung des alten Grundrisses, sowie der Untersuchung über die Persönlichkeit des Baumeisters, als welchen er Wilhelm von Hirsau nicht ohne weiteres gelten läßt, folgt die Beschreibung des Innern und eine Aufzählung des Kirchenschatzes vom Jahre 1138 nach dem Berichte Bertholds. Vom 15. bis 18. Jahrhundert erlebte das Münster mancherlei Erneuerung, Verschönerung, Vergrößerung. Die Kapellen schmückten prächtige Flügelaltäre mit Zeitbloomschen Gemälden und Schnitzereien des jüngeren Syrlin, dem vermutlichen Verbleib wird nach Möglichkeit nachgeforscht. Die weitere Geschichte des alten Münsters berichtet von dessen Schicksalen im 16. und 17. Jahrhundert, seiner wiederholten Vergrößerung, die schließlich doch nicht mehr genügte, um den beständig wachsenden Strom der Besucher aufnehmen zu können. Im Frühjahr 1738 faßte man den Beschluß des völligen Abbruches und der Erbauung einer neuen Kirche. Diese erstand bis 1753 fast genau auf der Stelle des alten Münsters. Baumeister war der Münchener Architekt Johann Michael Fischer. Die Schilderungen der Schurrschen Schrift beschäftigen sich eingehend mit den einzelnen Teilen des neuen Gebäudes und dessen Ausschmückung. Ungemein genau werden u. a. die acht Kapellen am Langhause beschrieben, desgleichen die Kanzel unter Erläuterung ihrer, auf den Worten des Propheten Ezechiel beruhenden Symbolik. Es würde zu weit führen, hier allen Einzelheiten nachzugehen. Besonders hingewiesen sei noch u. a. auf die Kapitel über das Chorgestühl, über den Hochaltar, die drei Reliquien: das romanische Prozessionskreuz mit einem Splitter vom Kreuze Christi, die Kreuzpartikel, die Hand des hl. Stephanus. Ein Anhang enthält die Chronik des Neubaus. Das als wertvolle Arbeit zu begrüßende Buch bietet als Beilagen eine Reihe von gut ausgeführten Abbildungen der Architektur, einzelner wichtigster Ausstattungsgegenstände und Kunstwerke, sowie die drei Reliquien. Oskar Döring

Handbuch der Paramentik. Von Joseph Braun S. J. Mit 150 Abbildungen. Verlag von Herder in Freiburg i. B. — Preis M. 6.50 (Kr. 7.80), in Leinwand geb. M. 7.60.

Es braucht wohl nicht bewiesen zu werden, daß es sich für die Kleriker geziemt, über das, was zum Gottesdienst gehört, also auch über die Paramente Bescheid zu wissen, und zwar in liturgischer, geschichtlicher und künstlerischer Richtung. Einem zuverlässigeren Führer in dieses bis in die neueste Zeit zum Teil dunkle Gebiet kann man sich nicht anvertrauen, als dem Verfasser des im Jahre 1907 bei Herder erschienenen hochbedeutsamen Werkes: »Die liturgische Gewandung im Okzident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik«, das seinerzeit in dieser Zeitschrift gewürdigt wurde. Die Herausgabe des Handbuches der Paramentik ist neben diesem großen Werk ein Verdienst, weil Studierende und Seelsorger nicht immer Zeit haben, ein umfassendes Buch durchzuarbeiten, hier aber in möglichster Kürze alles für die Praxis Wünschenswerte nach den Ergebnissen der neuesten wissenschaftlichen Forschung erfahren. Eine Anleitung zur Herstellung der Paramente ist mit gutem Grund nicht in das Buch aufgenommen; wer eine solche wünscht, den verweisen wir auf die 1904 bei Herder erschienene, vom gleichen Verfasser stammende Publikation: »Winke für die Anfertigung und Verzierung der Paramente«. Aigner.

Franz Paul Zauner, Münchens Umgebung in Kunst und Geschichte. München, Verlag Nahr & Funk. Gebd. 3.50 M.

Das vorliegende Buch behandelt innerhalb eines Kreises um die Hauptstadt herum, dessen Radius annähernd gleich der Luftlinie nach Starnberg ist, die Geologie, Geschichte und Kunst dieser Gegend unter dem Gesichtspunkte, dem Leser die Möglichkeit zu selbständiger Orientierung auf diesen Gebieten zu verschaffen. Hiermit verbindet es die Zwecke eines Denkmälerinventars von 362 Ortschaften. Mit einer Genauigkeit, die die offiziellen Inventare nicht haben können, sind in diesem (dem zweiten, speziellen) Teile des Buches die allenthalben befindlichen Reste älterer Kunst und Kultur aufgezählt und die notwendigsten Angaben zu ihrem Verständnis und ihrer Würdigung gemacht. Der erste Teil faßt in allgemeiner Bearbeitung zunächst zusammen, was über die geologische Beschaffenheit des behandelten Bezirkes zu sagen ist, betrachtet dann die Geschichte von den ersten Anfängen her, über die römische zur bajuvarischen Zeit hin, widmet auch den so wichtigen Namen der Orte, Wälder, Fluren und Gewässer eingehende Beachtung. Das dritte, kunstgeschichtliche Kapitel könnte manchem vielleicht etwas weit ausgeholt erscheinen, da es sich sogar damit abgibt, die Entwicklung der klassischen Stile, sowie des altchristlichen Kirchenbaues auseinanderzusetzen, doch darf man nicht vergessen, daß das Buch dazu da ist, das Interesse gerade auch solcher Kreise zu erwecken, denen bisher derartige grundlegende Kenntnisse nicht zu Gebote standen. Bei der Betrachtung der Baukunst der gotischen Zeit war das Eingehen auf die Denkmäler der Stadt München von selbst gegeben, ebenso bei denen aller Epochen bis zum 19. Jahrhundert. Daß eine Glockenkunde beigefügt ist, darf speziell vom historischen Standpunkte begrüßt werden. Dankenswert ist auch das vierte Kapitel, worin von der Dorfkirche, dem ländlichen Friedhofe und dem Bauernhause die Rede ist. Die Abtrennung dieses Spezialabschnittes von dem, welches der Kunst gilt, ist zwar nicht recht logisch, aber immerhin gerechtfertigt, weil das, gerade im Zusammenhange dieses Buches so wichtige Thema dadurch um so besser zur Geltung kommt. Das Werk im ganzen hat das Verdienst, mit Hilfe eines außerordentlichen Fleißes alles das zusammengetragen und aus eigenen Anschauungen des Verfassers vermehrt zu haben, was in vielen Schriften bisher nur zerstreut zu finden war. Auch der illustrative Teil ist zu loben. Es darf als eine Bereicherung der heimatlichen Literatur begrüßt werden.

Dr. O. Doering-Dachau

Willy Pastor, Die Kunst der Wälder. Wittenberg, A. Ziemsen, 1912. Geb. M. 3.60.

Eine merkwürdige Auffassung von Architekturentwicklung spricht aus diesem Büchlein. Lassen wir den Verfasser selbst reden, wenn wir ihre Grundzüge kennen lernen wollen: »Die Dome ragen empor über breite Stadtsiedelungen. Wo aber Städte sich lagern, da wurden weit hinaus die Wälder niedergelegt. Ist es ein Zufall, oder ist es Wille, daß Nordeuropa, wo es so grausam Wälder roden mußte, in seiner mächtigsten Kunst dem Wald eine Auferstehung gab, eine Auferstehung in neuer Gestalt? Wir, die wir den Norden kennen und seine beherrschende Menschenart, die Germanenrasse, wir wissen, daß hier ein Wille am Werke war, und daß wir an Kunst nur wiederzugewinnen trachteten, was wir an Natur preisgeben mußten«. Der »Wille zur Senkrechten« sei es, der, im Gegensatze zu dem südlichen Willen zur Horizontalen, den Grundzug nordischer Architektur bestimmt habe. Wir sind nüchterner in unserer Meinung von den für unsere Architekturentwicklung maßgebenden Faktoren. Enthält das Büchlein, gestützt auf wissenschaftliche Werke über diesen Gegenstand, auch viel Richtiges, so ist seine Darstellung eher poetisch als wissenschaftlich zu nennen. Dafür noch einige Proben: »Als ein Dysangelium der Rache war das Christentum zum Norden gekommen, noch voll des Dumpfen und Gemeinen (!), das die Katakomben ihm gegeben. Aber die Sonne der nordischen Wälder zog darüber hin, und das Gemeine hielt nicht stand. Christlich sind sie ganz gewiß nicht, die Gedanken und Gefühle unseres uralten Sonnenkultus, dem die gottgeweihten Kirchen ihr Bestes danken. Für den, der sehen kann und hören, sind sie voll von Ketzerei und Heidentum. Aber nur deshalb, weil sie so gut heidnisch blieben, konnte auch so gute Kunst aus ihnen werden.« Dann im letzten Kapitel »des Liedes Abgesang«: »Das Epos der Wälder — was ist dagegen das Epos der Menschheit! . . . Erbärmlich genug mochte es sein, wie das Menschenungeziefer sich einnistete am Heiderand . . . Sie mag ein Nichts sein, unsere Artgeschichte im großen Buch der Welten: sie ist darum doch unsere Geschichte, für unseren beschränkten Sinn so groß und stark, wie die des Waldes . . .« Was sollen solche Schreibereien über Kunst? Der Fachmann legt sie kopfschüttelnd beiseite, das Publikum wird irregeführt. O si tacuisses!

Dr. A. Huppertz, Köln

Carl Ludwig Jessen. Friesische Heimatkunst. Mit Text von Momme Nissen. — Unter diesem Titel erscheint soeben ein Prachtwerk über den friesischen Maler Jessen, der am 22. Februar seinen 80. Geburtstag feierte. Das Mappenwerk enthält 12 Farbendrucke, 12 Kupfertiefdrucke, 12 Autotypien in großem Format. Der Subskriptionspreis beträgt 20 M.; später wird der Preis 30 M. betragen. Der Verfasser des Textes ist ein Landsmann Jessens, selbst ein feinsinniger Künstler und in dieser Doppeleigenschaft zu dieser Aufgabe besonders geeignet.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

DIE ZWEITE GEMEINSAME TAGUNG FÜR DENKMALPFLEGE UND HEIMATSCHUTZ

Zum zweiten Male seit Einführung der neuen Satzungen haben die beiden großen Verbände der Denkmalpflege und des Heimatschutzes sich zu gemeinsamer Arbeit vereinigt — heuer in Dresden, wo im Jahre 1900 die Denkmalpflegetagungen begründet worden sind — und die bisher noch nirgends erreichte Ziffer von gegen 900 Teilnehmern hat gezeigt, in welchem Umfange sich diese Kongresse des Beifalls aller maßgeblichen und gebildeten Kreise erfreuen. Ist es doch ein Gedanke, der sich immer weiter Bahn bricht, und welchem auch der sächsische Minister Graf Vitzthum bei seiner sehr bemerkenswerten Ansprache auf dem Begrüßungsabend am 24. September Ausdruck verlieh, der nämlich, daß alle Errungenschaften moderner Zivilisation, Eisenbahn, Automobil und Flugschiff, Mikroskop und Telephon und auch das Kino, uns keine neue Kultur zu geben, noch weniger die vergangene zu ersetzen vermögen. Das Problem unserer modernen Kultur spitzt sich immer mehr auf die Aufgabe zu, einen Ausgleich zwischen Individualismus und Sozialismus zu finden, und gleichzeitig wird die Erkenntnis immer deutlicher, daß aus den Steinen der modernen Zivilisation ein neues Kulturgebäude nur entstehen kann, wenn es auf den von den Vorfahren hinterlassenen Fundamenten erbaut wird. Aus diesem Grunde ist die Denkmalpflege eine so wichtige moderne Aufgabe. Zu ihr gehört aber auch der Heimatschutz. Denn auch das lernen wir von den Vorfahren, daß das Leben, wenn es einen Wert haben soll, zwischen Kultur und Natur eine Brücke schlagen muß, und daß wir den Ausgleich zwischen diesen Gegensätzen finden müssen. Die Aufgaben der Denkmalpflege und des Heimatschutzes genießen gerade in Sachsen besonderes Interesse und werden eifrigst betrieben. Unter anderm verdient das dortige, von Professor Bruck unter Schwierigkeiten geschaffene Denkmälerarchiv entschiedene Anerkennung. Von ihm wird weiterhin noch die Rede sein.

Die Verhandlungen betrafen überwiegend Angelegenheiten des Heimatschutzes. Schon in Salzburg 1911 war die Rede davon gewesen, mit welchen Mitteln man den Auswüchsen des Reklamewesens entgegenwirken könne. Darüber hat sich seitdem ein Verkehr mit den Handelskammern entsponnen, die Vertreter des Reklamewesens haben gleichfalls nicht gefeiert, dabei aber bewiesen, daß sie das Wesen und die Absichten des Heimatschutzes überhaupt nicht verstehen. Dieser wendet sich natürlich nicht gegen Zeitungsreklamen und dergleichen, sondern gegen die Verunstaltungen der Landschaft, zumal längs den Eisenbahnstrecken. Ein Unterschied im Werte der Landschaftsbilder, wie ihn das preußische Gesetz seltsamerweise konstruiert hat, erkennt er mit Recht nicht an, sondern schließt die Streckenreklame grundsätzlich überall und auch dann aus, wenn sie sich hin und wieder wirklich künstlerischer Formen bedient. Prof. Dr. von Oechelhäuser-Karlsruhe, welcher über diesen Gegenstand sprach und allgemeine Zustimmung fand, erörterte in einem zweiten Vortrage die Notwendigkeit, dafür zu sorgen, daß auch in unseren Kolonien der Heimatschutz in rechter Weise betrieben werde; die daselbst errichteten Neubauten müßten sich dem Landschaftsbilde harmonisch einfügen. Der Vortragende konnte feststellen, daß dieser Gedanke im Reichskolonialamt voll gebilligt wird, und daß die berufenen Vereinigungen, nämlich der Bund deutscher Architekten, der Architektenverband und der Werkbund zu tätiger Teilnahme herangezogen werden sollen. — Prof. Dr. Bestelmeyer-Dresden erörterte die Stellung des Heimatschutzes zu der Frage, wie den Industriebauten innerhalb der Landschaft und dem gegebenen architektonischen Milieu zu ästhetisch befriedigender Gestaltung verholfen werden kann. Es kam darüber, besonders infolge der gegen die Surrogatstoffe geäußerten Bedenken zu Erörterungen mit dem Vertreter des Werdandi-Bundes, Prof. Seesselberg-Berlin, der, wie bekannt sein dürfte, auf dem Standpunkte steht, daß ein Material so viel Recht habe wie das andere, also Kunststein so viel wie echter, Wellblech so viel wie Ziegeldeckung usw., eine Auffassung, welcher der Werdandi-Bund auch auf der Leipziger Baufachausstellung Geltung zu schaffen versucht. — Auf den Vortrag von Dr. Bonne-Kleinflottbeck über die Verunreinigung der deutschen Gewässer kann hier nur hingewiesen werden. Ebensowenig ist es möglich, von dem ausgezeichneten Berichte des Münchener Oberregierungsrates Dr. Cassimir hier mehr zu melden als die von ihm festgestellte, gewiß begrüßenswerte Tatsache, daß in Bayern bei den Flußkorrektionen und bei der Ausnützung der Wasserkräfte neuerdings nicht mehr der Zirkel und das Lineal, sondern Ästhetik und Naturgefühl die entscheidende Rolle spielen. Mit großem Rechte verlangt Dr. Cassimir, daß die Ausbildung der Ingenieure auch nach diesen Seiten erfolge, statt daß man die Leute einseitig mit einem Übermaß mathematischer Kenntnisse belaste. Zu dem gleichen Thema sprach der Frankfurter Stadtbaurat Schaumann. Er kritisierte namentlich die beim Wasserbau notwendigen Hoch- und Brückenbauten. Stahl und Eisen sind die gefährlichsten Feinde der Stadtbilder. Um diese letzteren zu schützen, ist es notwendig, daß der Brückenbau nicht dem Ingenieur anvertraut wird, der darauf ausgeht, die modernen »Errungenschaften« zu verwerten, sondern dem Architekten, der imstande ist, mit ausgebildetem künstlerischem Gefühl steinerne Brücken zu errichten. Keine alte Brücke sollte zerstört werden, ehe nicht jede Möglichkeit für ihre Erhaltung erwogen ist. Viele von ihnen haben einen schweren Stand, weil sie dem Blicke und Urteile der Öffentlichkeit zu sehr entzogen sind. Neuere Beispiele an exponierten Punkten sind zum Teil recht verschieden ausgefallen; als ein solches im Sinne der Denkmalpflege darf die Friedrich-August-Brücke in Dresden anerkannt werden, als ein verfehltes die neue Rheinbrücke zu Köln. Notwendig ist es, daß nach bayerischem Vorbilde jedes Projekt eines Brückenbaues, bei dem Interessen der Denkmalpflege auf dem Spiele stehen, den berufenen Organen zur Begutachtung vorgelegt werden; in Preußen und Sachsen fehlen dergleichen Bestimmungen, daher die zahlreichen schlechten Erfahrungen. Die Cassimirschen und Schaumannschen Vorträge werden nach Beschluß der Versammlung als Flugblätter verbreitet werden. — Dasselbe soll mit dem Referate geschehen, welches der Hamburger Baudirektor Prof. Fritz Schumacher über die Baupflege des Hamburger Staates hielt. Gerade für die Großstadt ist es besonders schwer, die richtigen Maßregeln für ihre harmonische Entwicklung zu treffen und sie vor Verunstaltungen zu behüten. Die Anforderungen des modernen Lebens sind vielfach so neuartig, daß die vom Heimatschutz entwickelten Grundsätze mit ihren oft antiquarischen Rücksichten dabei versagen. Das Problem »Großstadt und Heimatschutz« ist etwas Besonderes. Das Hamburger Baupflegegesetz verfolgt daher zwei Ziele, nämlich den Denkmalschutz, der einer Kommission anvertraut ist, und die Sorge für die Neubauten und zwar sämtliche privaten wie staatlichen. Hierfür ist ein Bureau eingesetzt, welches vermöge seiner Kompetenzen sich als eine höchst bedeutsame Bauberatungsstelle darstellt. Für die Verhältnisse der Großstadt kommen besonders wichtige Gesichtspunkte in Betracht; es ist das Streben nach gesunder Massenverteilung, nach konsequenter

Dachausbildung, nach der Vereinheitlichung von Baukomplexen, nach der Natürlichkeit der Übergänge zwischen verschiedenen Architekturen, endlich nach der soliden Materialbehandlung. Wenn die moderne Großstadt nicht wie bisher ein unbestimmtes, sondern ein bestimmtes Gesamtbild bieten soll, so gibt es dafür nur das eine Mittel, daß die gesamte Architektenschaft unter Benützung eines für die Gegend charakteristischen Baustoffes einen örtlichen Materialstil entwickelt. So hat München bereits seinen Putzstil, für Hamburg käme die Kultur des Backsteinmaterials in Frage. Zu warnen ist aber dabei vor der Nachahmung eines vermeintlichen alten Baucharakters — das Heimatliche liegt in der konsequenten Behandlung der Erfordernisse von Ort und Material. Aus den Rücksichten auf die Anforderungen des Zweckes ergibt sich dann bei dem architektonischen Schaffen ganz von selbst die eigene Weiterbildung des Überlieferten. — Dresdener städtebauliche Fragen, behandelnd den Schutz der Straßenbilder vor zerstörenden Neubauten, behandelte der dortige Stadtbaurat Prof. Erlwein. — Eine in hohem Grade wichtige Frage erörterte Geh. Hofrat Prof. Dr. Gurlitt-Dresden in seinen Untersuchungen über das Verhältnis zwischen Kunsthandel und Denkmalpflege. Ist der Kunsthandel schon für die Produktion unserer modernen Zeit vielfach unentbehrlich, um die Vermittlung mit dem Konsum herzustellen, so ist dies noch mehr beim Antiquariat der Fall. Auf dieses und die Kunstauktion sehen die Sammler und Museen sich fast ausschließlich angewiesen. Nun aber nimmt der Kunsthandel keine Rücksicht darauf, ob die Gegenstände in ihrem Ursprungslande bleiben oder dies verlassen, und dies hat vielfach zu Ausfuhrverboten geführt. Der Nutzen dieser Verordnungen ist nicht grundsätzlich anzuerkennen. Vielmehr ist gewiß, daß z. B. Spanien, die Niederlande, ja auch Italien ihr gewaltiges Kunstansehen in der Welt nicht in dem jetzigen Umfange besäßen, wenn sämtliche Werke von Velasquez, Rembrandt, Raffael noch in Madrid, Amsterdam und Rom sich befänden. Die nationale Kunst ist im Auslande eine Vorkämpferin für das Ansehen ihrer Heimat. Gerade auf das unmittelbar Bodenständige ist der Kunsthandel am meisten erpicht, weil dabei der Nachweis der Echtheit am leichtesten möglich ist. Die stärkste Kauflust zeigt Amerika, und dieses ist den alten Kulturnationen gegenüber im Vorteil vermöge seiner starken Zahlungskraft, mittelst deren es Europa auskaufen kann, ohne daß es genötigt, ja überhaupt in der Lage ist, Gleichwertiges dafür zu bieten. Eingehend besprach Gurlitt das Museumswesen. Leider setzt sich dieses in unserer Zeit allzuoft mit den Interessen der Denkmalpflege in Widerspruch, darum, weil es zu spät bemerkt hat, daß die von der Denkmalpflege geschützten Gegenstände auch einen Sammelwert besitzen; es sucht sie jetzt an sich zu bringen, wo bereits die Abneigung dagegen ausgebildet ist, Kunstgegenstände in Museen zu überführen. In welchen Fällen dieses letztere empfehlenswert ist, also ob der Gegenstand an seiner ursprünglichen Stelle weder erhalten noch restauriert werden kann, die Beantwortung dieser Frage muß ebenso dem Staate überlassen werden, wie die Entscheidung darüber, ob das betreffende Kunstwerk einen nur ortsgeschichtlichen oder für die Geschichte der vaterländischen Kunst wesentlichen Wert besitzt, oder ob es als ein Stück der Kunst im allgemeinen zu würdigen ist, also in das Lokal-, das Landes- oder das Staatsmuseum überführt werden soll. Auch gehört zu dieser Entscheidung, daß sie sich in voller Öffentlichkeit vollzieht, nicht minder, daß die entscheidende Instanz der Denkmalpflege wie dem Museumswesen gleich unparteilich gegenüberstehe. Wer einigermaßen die Verhältnisse kennt, wird aus diesen Gurlittschen Ausführungen die sehr deutliche Anspielung auf gewisse Verhältnisse und Persönlichkeiten heraushören; ein Tadel kann ihm daraus nicht gemacht werden, da die von ihm angegriffenen Zustände gleich dem Vorgehen einzelner etwas allgemein Programmatisches besitzt. Es ist daher kein Wunder, wenn die Vertreter des Museumswesens jedesmal, wenn, wie dies auf den letzten Denkmalpflegetagen wiederholt geschehen ist, die Rede auf diese Dinge kommt, nervös werden und mündlich und schriftlich dagegen auftreten. Die Gurlittschen Ausführungen über den Kunsthandel und dessen Nachteile veranlaßten den Wiener Prälaten Prof. Swoboda, ein kräftiges und nur zu berechtigtes Wort der Beschwerde darüber zu sprechen, daß so oft aus den Kirchen die kostbarsten Gegenstände entführt werden, und an deren Stelle dann minderwertige, gefälschte, künstlich alt gemachte treten. Darin liegt ein ebenso grober Verstoß gegen die Denkmalpflege, wie ein Unrecht gegen die kirchliche Kunst, deren Niveau dadurch bedenklich herabgesetzt wird.

Mit dem Denkmalpflege- und Heimatschutztage war eine Ausstellung des Königl. Sächsischen Denkmalarchives verbunden. Ins Leben gerufen ist dieses Institut durch den Dresdener Professor Dr. Robert Bruck. Das Archiv bezweckt die Sammlung von Zeichnungen, Photographien usw. aller im Lande vorhandenen, nicht durchweg günstig aufbewahrten älteren Kunstwerke; es enthält ferner Entwürfe, Aufmessungen, Umbauprojekte, sowie die Literatur über die sächsischen Denkmäler im breitesten Umfange. So ist es eine vorzügliche Zentralstelle für alle die Denkmäler betreffenden wissenschaftlichen und praktischen Arbeiten. Überaus reichlich ist die Zahl der Nummern, welche kirchliche Denkmäler betreffen. Eine ganze Reihe von Gegenständen erläutert die Phasen der Wiederherstellungsarbeiten geschnitzter Altarfiguren, auch Wandmalereien. So war ein Schweißtuch Christi aus der Marienkirche zu Zwickau zur Schau gebracht, dessen eine Hälfte gereinigt und wiederhergestellt ist, während die andere sich im alten Zustande befindet. Dazu kommen Probestücke von Krankheiten und Verwitterungen des Baumaterials, Muster von Wiederherstellungsbauten kirchlicher wie profaner Art. Auf Weiteres einzugehen ist unmöglich; ein Wort lebhafter Anerkennung gebührt aber doch noch der ausgezeichneten Organisation der Katalogisierung und Aufstellung. Dr. O. Doering-Dachau

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Der angesehene Maler Leonhard Thoma begeht am 6. Januar 1914 seinen 50. Geburtstag, zu dem wir ihn herzlich beglückwünschen. Er ist zu Fischach (Bayern), nicht weit von Augsburg, geboren. Eine Würdigung seines bisherigen Schaffens werden wir in Bälde veröffentlichen.

Eine Flatz-Biographie. Der Gedanke, dem vorarlbergischen Meister und Freunde Overbecks, Gebhard Flatz (1800—1881) ein literarisches Gedächtniszeichen zu setzen, ist schon vor Jahren ventiliert worden und soll nunmehr zur Tat umgesetzt werden. Auf Anregung des »Vereines für christliche Kunst und Wissenschaft in Vorarlberg« hat Schriftsteller Heinrich v. Wörndle (Innsbruck, Kaiser-Joseph-Straße 1) mit dem Sammeln des weitzerstreuten Materiales hierfür begonnen und wird gebeten, dieses Unternehmen durch zweckdienliche Mitteilungen (an genannte Adresse) freundlichst fördern zu helfen.

Große Kunstausstellung Stuttgart 1913. — Die Ausstellung war von mehr als 100000 Personen besucht, besonders haben die Kreise des Mittelstandes und der Arbeiter sich rege eingestellt. An Kunstwerken wurden für mehr als 300000 M. verkauft oder bestellt.

Die Abrechnung wird mit einem nicht unerheblichen Ueberschuß abschließen, der als Ausstellungsfonds für künstlerische, insbesondere Ausstellungszwecke anzulegen und zu verwalten ist.

Bildhauer Professor Ignatius Taschner ist am 25. November auf seinem Landgut bei Dachau (nächst München) gestorben. Er war am 9. April 1871 in Bad Kissingen geboren. Seine künstlerische Ausbildung genoß er 1889—1895 an der Münchener Akademie. Einige Zeit, von 1903 an, war er an der Kunst- und Kunstgewerbeschule in Breslau tätig; 1905 siedelte er unter Aufgabe seiner Lehrtätigkeit von dort nach Berlin über.

Architekt Professor August Thiersch in München beging am 28. November den 70. Geburtstag. Seit 1877 wirkt er an der Technischen Hochschule. Unter anderen Kirchen erbaute er die St. Ursulakirche in München-Schwabing.

Münchener Secession. In der diesjährigen Winterausstellung im K. Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz veranstaltet die Münchener Secession in sämtlichen Räumen eine große Ausstellung von Zeichnungen, Graphik, Aquarellen und Pastellen etc., die von München, von ganz Deutschland und auch vom Auslande überaus zahlreich und interessant beschickt worden ist. Es ist dies die erste große Schwarz-Weiß-Ausstellung, welche in dieser Art in München stattfindet.

Darmstadt. Der Bildhauer Professor Bernhard Hoetger hat vom Großherzog von Hessen, dessen förderndes Interesse für die Künste genügend bekannt ist, den ehrenvollen, großen Auftrag erhalten, den Platanenhain in Darmstadt mit Figurenschmuck zu versehen. Der Künstler hat dem Ganzen nun eine großzügige, fortlaufende Brunnenidee zugrunde gelegt, die nach ihrer Verwirklichung imstande ist, die Bedeutung von Darmstadt als hervorragende Kunststätte noch in größerem Maße als bisher zu sichern. G.

München. Franz von Stuck hat das Modell seiner für Köln bestimmten speerwerfenden Amazone fertiggestellt und Ende November dem Publikum zugänglich gemacht.

Ein künstlerisches neues Altarkreuz erhielt die Kapelle der Krankenanstalt des III. Ordens in München-Nymphenburg. Hofsilberarbeiter Rudolf Harrach (Firma Harrach & Söhne) führte es unter Zugrundlegung einer Skizze von Professor Franz Rank (München) aus.

Aus dem Atelier Carl de Bouché sen. in München. — S. M. der Kaiser hat Entwurf und Ausführung des von ihm für die Marienkirche in Lübeck gestifteten Fensters dem Professor Carl de Bouché übertragen. Zur Darstellung soll kommen: Kaiser Barbarossa bestätigt im Jahre 1181 Lübecks Privilegien. Im Atelier des genannten Künstlers wurde kürzlich ein von Professor Exter entworfenes und auf Glas gemaltes großes Kreuzigungsbild für die Kirche in Lindenberg aufgestellt.

Ein neues Altargemälde des hl. Martin von Prof. Gebhard Fugel wurde im November in der Pfarrkirche St. Martin zu Eystetten aufgestellt.

Baron Voith von Voithenberg ließ durch Architekt Anton Bachmann in der Nähe seines Schlosses bei Furth im bayerischen Wald ein Mausoleum errichten. Der Hauptausstattungsgegenstand des Innern ist der Altaraufsatz aus vergoldetem Messing, der von A. Bachmann entworfen und von J. Winhart & Cie., Werkstätte für kunstgewerbliche Metallarbeiten tadellos ausgeführt wurde.

Die Ausstellung für Wohnungs- und Siedelungswesen, welche vom 13. Oktober bis zum 15. November in Münster (Westfalen) stattfand, hat auch an christlicher Kunst manches Wertvolle gebracht. Dies gilt vor allem von der Abteilung des Regierungsbaumeisters Alfred Hensen D. W. B. in Münster. Hensen ist ausgesprochener Heimatkünstler. Er versteht es ausgezeichnet, die feinen Wirkungen des heimischen Baumaterials, des Backsteins, herauszubringen. Überall knüpft er mit sicherer Hand an die Fäden der althergebrachten Bauweise an, ohne dadurch seine Selbständigkeit als moderner Baukünstler aufzugeben. Dies gilt vor allem von dem Säuglingsheim in Münster, dem Vincenzwaisenhaus in Handorf, dem St. Josefskrankenhaus in Radbod und dem St. Antoniusheim in Vreden. Die Häuser in Handorf und Vreden haben größere Kapellenanbauten, die in der Formengebung die Tradition des edlen westfälischen Barocks weiterführen. Bemerkenswert sind auch die hübschen Innenwirkungen beider Kapellen, die auf edler Raumbildung und geschmackvoller, sparsamer Ausmalung beruhen. Rechtsanwalt Dr. Bartmann, Dortmund

Neue Meisterbilder religiöser Kunst. Den vom Verlag »Glaube und Kunst« bisher herausgegebenen Meisterbildern hat sich neuerdings wieder eine Anzahl von Blättern angereiht, die wohl einen empfehlenden Hinweis verdienen. Die Nummern 6 und 7 zeigen die beiden gewaltigen Michelangelowerke »Moses« und »Pietà«, deren grandiose Art in den Tondrucken vorzüglich zur Geltung kommt. Besonders bei der Pietà ist die Bestimmtheit, Klarheit und doch wieder Weichheit des Tones schlechthin mustergültig. Blatt 8 bietet in Farbendruck ein Meisterwerk der Malerei, Tizians berühmten »Zinsgroschen«. Auch hier, wo sowohl der Charakter der Einzeltöne, als auch die prachtvolle Tizianische Gesamtharmonie gut getroffen erscheint, verdient die Wiedergabe alles Lob. Die Erläuterungen zu den genannten Blättern rühren von Professor K. Kuhn (Einsiedeln), Dr. Ulrich Schmid (dem Herausgeber) und Dr. O. Döring her und geben eine tüchtige Einführung in Idee und Form des Kunstwerks. Besondere Anerkennung gebührt Dr. Dörings feinsinniger Analyse des »Zinsgroschens«.

Die Blätter der Sammlung »Glaube und Kunst«, von denen sich namentlich die farbigen in ganz hervorragendem Maße als Zimmerschmuck eignen, werden — zumal bei dem billigen Preise (á 1 M.) — sich verdientermaßen viele Freunde gewinnen. Damrich

BÜCHERSCHAU

Michael Pacher und die Seinen. Eine Tiroler Künstlergruppe am Ende des Mittelalters. Von Oskar Doering. Mit Titelbild in Lichtdruck und 82 Autotypien. Lex.-8° (XII u. 170). M.-Gladbach 1913, B. Kühlen. M. 5.—, geb. M. 6.—

Die großen Schwierigkeiten, den vielen Fragen bezüglich der Tiroler Künstler Pacher Aufhellung und möglichste Beantwortung zu sichern, scheinen Dr. Doering Anreiz geboten zu haben, eine gründliche Erörterung dieses für süddeutsche Kunstgeschichte wichtigen Themas vorzunehmen. Konstatieren wir gleich, daß diese Aufgabe, so weit es bei dem auffälligen Mangel archivalischen Materials möglich, eine sehr bedeutende Klärung gefunden hat, daß die gewonnenen Forschungsresultate sehr vorteilhaft von den bisher üblichen schwankenden Vermutungen abstechen und somit als verlässig und

glaubwürdig gelten dürfen. Vor einzelnen Irrungen ist da, wo man zumeist nur auf stilkritische Basis gewiesen ist, freilich kein Kunstgelehrter gefeit, indem aber Doering viel vorsichtiger und auch scharfsichtiger als die meisten seiner Kollegen hierin vorgegangen, bleiben wohl nur wenige Punkte übrig, welche Meinungsverschiedenheiten zulassen. So ziemlich als ausgemacht erachten wir die Feststellung, daß der Chef der berühmten Brunecker Werkstätte, Michael Pacher, nicht Maler, sondern Bildhauer, und ob der Entwürfe zu den bestellten großen Altarwerken ein gediegener Architekt gewesen ist, unter dessen strammer Leitung in Architektur und Skulptur Werke von großer und einheitlicher Wirkung erstehen konnten. Weniger einheitlich ist der Charakter der vielen Tafelbilder der Pacherschen Werkstätte; selbst in den Bildern ein und desselben Altares zeigen sich solche Unterschiede, daß Doering mit Recht annimmt, auch hier seien häufig verschiedene Hände tätig gewesen, die genau begrenzte Formensparten beherrschten. Daß die Maler mehr unter Leitung Friedrich Pachers, der als Maler ohnehin urkundlich verbürgt ist, gestanden, gilt als wahrscheinlich. Wenn aus der großen Malergruppe, die, soweit sie bodenständig, auf der Brixner-Neustifter Schule fußte, keinerlei verbürgte Namen auftauchen, so liegt dies schon zum Teil in dem Kunstanstalt-Charakter der Pacherschen Werkstätte — analoge Wahrnehmungen können ja selbst heute noch, wo die Individualität mehr Rechte genießt als im 15. Jahrhundert, zur Genüge gemacht werden.

Daß in Tirol im Mittelalter schon auswärtige Kunsteinflüsse sich kennbar machen, ist wohl selbstverständlich. Ein derartiges Durchzugsland für Nord, West und Süd, wie Tirol, konnte sich doch unmöglich vor italienischen, oberdeutschen und flandrischen Einwirkungen abschließen; manch fremdländischer Malergeselle, der eben seine gesetzlichen Wanderjahre zu absolvieren hatte, wird auch in der Brunecker Kunstwerkstätte Arbeit gefunden und genommen haben. Die Verbindungsfäden liegen doch allzu deutlich, um sie, wie es bis in jüngste Zeit häufig geschehen, mit kunstgelehrter Lupe suchen zu wollen. Anderseits werden aber hierbei oft Sitten und Erscheinungen für spezifisch völkische Eigenart ausgegeben, was nicht immer zutrifft. Es befremdet uns, daß der doch sonst von den Eierschalen sentimentaler älterer Kunstforschung freie Doering bei Wahrnehmung von gemalten Tränen auf den Wangen heiliger Männer und Frauen in Pacherschen Bildern auf Rogier van der Weyden exemplifiziert, weil dieser bei seiner Mater dolorosa und dem Ecce Homo-Bild auch Tränen gemalt habe. Bei der in jener Zeit allgemein üblichen naiven Formenverwendung brauchen die im Pustertal vergossenen Farben-Tränen doch nicht aus Flandern geflossen zu sein! — Abgesehen von solch nur vereinzelten anfechtbaren Punkten in vorliegender Publikation zählt dieselbe sicherlich zu den wertvollsten kunstgeschichtlichen Monographien der neueren Zeit und speziell für Kenntnis des Pacherschen Künstlerkreises ist sie von hervorragender Bedeutung. Wir erhalten klaren Einblick in die geschäftliche Leitung, in die Arbeitsteilung einer der größten süddeutschen Kunstwerkstätten und sehen hier Werke erstehen, in denen die frommen Strahlen des Idealismus der scheidenden Gotik mit den kraftvoll keimenden realistischen Formen der Renaissance eigenartig sich amalgamieren. Gleich einer kunstgeschichtlichen Marke an der Grenze zweier großer Kulturabschnitte tritt uns die Werkstätte der Pacher entgegen; eine so eingehende Untersuchung derselben, wie sie Doering zu bieten wußte, ist daher doppelt begrüßenswert. M. F.

»Auf dem Friedhof.« So ist eine kürzlich im Oberpfalz-Verlag in Kallmünz erschienene und zum Preise von 60 Pfg. erhältliche Schrift genannt, in welcher Herr Stadtkaplan Anton Geitner seine Gedanken über Friedhofkunst niedergelegt hat. In dem Vorwort zu dieser Schrift sagt »Otto von Tegernsee«: »Des Verfassers höchstes Ziel ist es, Interesse und Liebe für alte und neue Friedhofkunst und ihre Geschichte sowie für Dorfkunst zu wecken. Mit klarem Blick für die Vergangenheit und ihre Beziehungen zur Gegenwart, mit feinem Verständnis für die zahlreichen Kunstwerke auf diesem Gebiete hat er seine Aufgabe gelöst und mit warmen Worten tritt er für die alten Friedhöfe ein, welche häufig sehr viel des Ehrwürdigen und Kunsthistorischen aufweisen und deshalb um jeden Preis aufrecht erhalten bleiben sollen.« Die Darlegungen des Verfassers werden in seiner Schrift durch zahlreiche Abbildungen erläutert von einfachen und reichen Grabdenkmalen aus bemaltem Eichenholz, aus Schmiedeisen und aus Stein, aus älterer und neuerer Zeit. Herr Stadtkaplan Geitner regt dabei ganz richtig an, es möchten anschließend an das verdienstvolle Vorgehen des Herrn Seminarlehrers Brunner in Cham auch in anderen Bezirken alle aus früherer Zeit erhaltenen charakteristischen Grabdenkmale aufgezeichnet werden, damit zunächst das Charakteristische der Grabdenkmäler der einzelnen Landstriche genügend bekannt und gleichzeitig den Interessenten eine Auswahl davon dargeboten wird. Wir fügen hinzu, daß die auf diese Weise tätigen Herren am besten auch gleich die Aufklärungsarbeit mit übernehmen sollten, welche sowohl nach der Seite des Publikums wie nach Seite der Grabsteinlieferanten der betreffenden Gegend wesentlich dabei notwendig ist. Es müßten in geeigneten Versammlungen unter Beiziehung aller Interessenten möglichst oft von den berufenen und unterrichteten Herren über die Materie Vorträge gehalten werden, denn Geschriebenes wird von den hauptsächlich hier in Betracht kommenden Kreisen nicht immer gelesen, auch wenn es noch so gut ist. Ferner müßte dafür gesorgt werden, daß die anzustrebenden neuen Grabdenkmale auch wirklich ohne Umstände rasch und zu angemessenen Preisen käuflich zu haben sind, so, wie es jetzt bei den schlechten Denkmalen der Fall ist, denn alle Umständlichkeiten werden der allgemeinen Verwendung der vorbildlichen Grabdenkmale hinderlich sein. Möchte das gute Beispiel, das Herr Stadtkaplan Geitner mit der Herausgabe seiner Schrift gegeben hat, auch in anderen Gegenden unserer lieben Heimat und namentlich bei seinen Standesgenossen recht viele Nachfolger finden. Dr. H. Grässel

VERMITTLUNGSSTELLE

Auf der zweiten gemeinsamen Tagung für Denkmalspflege und Heimatschutz, die vom 24.—26. September zu Dresden tagte, äußerte ein Redner, für die Kirche sei nur die beste Qualität der Kunstwerke zu fordern, eine in diesem Sinne tadellos arbeitende Vermittlungsstelle wäre zum Besten der Kunst, der Kirche und der Denkmalspflege. Seit mehr als 20 Jahren arbeitet die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst« tadellos in diesem Sinne. Die Einrichtung ihrer Vermittlungsstelle ist die denkbar glücklichste: sie sieht von Landesgrenzen und Bureaukratie ab, steht in innigster Fühlung mit dem Klerus und wird von jährlich neu durch die Künstlerschaft gewählten christlichen Künstlern im Verein mit Geistlichen versehen. Nach der Bedeutung und langjährigen öffentlichen Wirksamkeit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, die späteren Bestrebungen erst den Boden bereitete, darf man annehmen, daß sie jedem bekannt ist, der sich mit christlicher Kunst befaßt, und daß die christlichen Kunstfreunde sie bei jedem Anlaß fördern.

Redaktionsschluß: 13. Dezember 1913

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

G. HILDEBRAND (MÜNCHEN) DER HERBST (SKIZZE)



Entwurf zu einem Zyklus der vier Jahreszeiten für das Innere eines Gartenpavillons. Vgl. den Entwurf des Künstlers S. 160

BERLINER HERBSTAUSSTELLUNG 1913

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

Die Räume der Berliner Secession beherbergten im Sommer 1913 deren 26. Ausstellung. Dann kam die Spaltung, und in die Räume zog die Juryfreie ein. Während nun die in jenem Verbande Zurückgebliebenen anscheinend erst noch zu Weiterem ausholen, benützten jetzt die Ausgetretenen die Räume zu einer ohne Zusatz so bezeichneten »Herbstausstellung 1913«. Vorworts-Idee: »einen Sammelplatz für alle augenblicklichen künstlerischen Bestrebungen bis zu den allerjüngsten zu schaffen und ringenden Talenten Gelegenheit zur Öffentlichkeit in weitgehendem Maße zu geben«.

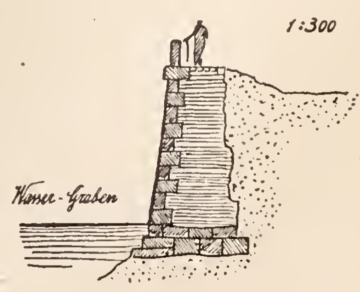
Die Ausstellung zeigt kein Fortschreiten weder auf alten noch auf neuen Wegen, ist aber für die Kenntnis eines Teiles des jetzigen Kunststandes wenigstens als Fortsetzung jener vorhergehenden Ausstellungen interessant. Besondere Feinschmecker wollen einen neuen Einfluß Italiens herausfinden. Jedenfalls nimmt das Archaisieren seinen Fortgang in der von uns mehrmals angedeuteten Weise. So in Landschaften, die sich mit kleinen Figurengruppen schichtweise aufbauen, wie namentlich bei H. Heuser in einer Weimarer Landschaft und in seiner nicht sehr klar überzeugenden, aber doch eigenartigen »Bekehrung des Paulus«. So in dem Wandstück »Abendmahl« von M. Pechstein, das — mit fast farblosen Figuren — wieder an frühmittelalterliche Darstellungen erinnert.

Die uns bekannten Hampelrhythmen schwingen sich weiter. So: H. Bengen; O. Hettner mit einem Triptychon, das den Freskoschmuck einer Halle entwirft; L. v. Hofmann mit einer »Adonisklage«; E. L. Kirchner; M. Laurencin; G. Stüdemann mit einem »Toten Christus«, einem »Christus auf dem Meer« und anderem. Der altbekannte Menschensalat taucht in einer »Komposition« von E. Waske auf und wird zu einem Totensalat in F. Mesecks »Erlösung«.

GRUNDRISS DER ECKE (Zu S. 159)

Bei der Formgebung herrschen einerseits die modernen Kraftkonturen; zu einem Pflanzenspiel — sozusagen — werden sie in der »Vertreibung aus dem Paradies« von H. Dornbach (der auch eine lebhaft bewegte Gruppe »Zuschauer« bringt); auch G. Kars' »Stilleben« u. dgl. kennzeichnen sich durch sie. Andererseits gibt es die längst üblichen Fleckstreifen, in der Berliner Thomaskirche von Richter-Berlin, und die den Kubismus vorbereitenden Viereckkleckse bei W. A. Rosam. Keilschriften und Fleckschriften helfen an den eigenartig bündigen Porträts von O. Kokoschka mit. Silhouettenformen sind nicht mehr so beliebt wie anno Worpswede; doch wirkt mit ihnen vor feuerrotem Himmel Th. Th. Heine in einem »Achtzehnhundertdreizehn«, und in Landschaften u. dgl. von K. Schmidt-Rottluff kehren sie wieder. Die ebenfalls bekannte Spielschachtel, aus der Bausteine zu Landschaften und Stadtansichten genommen werden, ist merklich in einer »Ruine« von A. Kanoldt, einem »Dorf in der Bretagne« von H. Kinzinger, in Landschaften von M. Pechstein.

Die Farben sind meist so pappig aufgetragen und so saucig in der Wirkung, wie man dies gleichfalls schon kennt. Letzteres namentlich in einem mehrfachen Rot, das glühen will; so bei E. Haß, bei dem vorher erwähnten Schmidt-Rottluff und in einem »Abend am Meer« des ebenfalls schon genannten E. Waske. In zwei Freskostudien von Pechstein verbindet sich dieses Rot mit einer wohl schon seit Jahren hervortretenden modernen Lieblingsfarbe: einem grünlichen Gelb, das jetzt namentlich in Frauenakten an zahlreichen Wänden — man möchte sagen: klebt. Beachtenswerter dürften die dumpfen Farben sein, die in



SCHNITT D. D. BASTIONSMAUER

W. Heusers »Kreuzigung« und »Der Kardinal« ein Ausdruck von Ergebung zu sein scheinen und wohl auch in Mehrerem von M. Berkmann eine Rolle spielen. (Begeisternd wirkt dieser gerade nicht; doch sein »Liebespaar am Strande« ist trefflich gestellt und bewegt.)

Manches lockt, indem es wie ein Spaßrätsel zu fragen scheint, was es bedeute, und dann in der Benennung enttäuscht. Das heißt im Jargon: malerische Qualitäten. Da wird z. B. ein Exercitium von Leibern »Legende« benannt; und wenn A. Erbslöh seine sechs Grüngelben »Abend« nennt, so begnügt sich L. v. Hofmann bei seinen fünf schlichter mit dem Titel »Fünf Frauen«.

Unter den vertretenen Gattungen scheinen uns Interieurs und Stilleben noch am ehesten eine Erholung vom Trompetenton zu sein; so bei W. Bondys lichtreichem »Möblierten Zimmer«, bei C. Herrmanns »Früchten« usw. sowie bei Blumenstücken von E. Orlik. Die Porträts sind Belanglosigkeiten oder Mutwilligkeiten — ausgenommen die schon erwähnten und etliche von Einem, der hier überhaupt wohl am mannigfachsten zu tun gibt.

P. Picasso nämlich, ein Vielgenannter, zeigt diesmal nahezu eine gedrängte Jahres- oder Jahrzehntsübersicht, von zarten seelischen Porträts an durch impressionistische oder sonstwie -istische Akte hindurch bis zum Hampelsalat, zum Baukasten-Kubismus, zu einem Triangulismus und zu einem Futurismus, bei dem Musiknoten an den Wänden (oder Wände an den Musiknoten) hinaufklettern, daß es einem ganz wunderlich wird.

Neben dem Stilwandler geben ein paar andere Steigerungen von sich selbst. E. Munch füllt den Hauptsaal mit großen (noch vierfach zu vergrößernden) Entwürfen für Wandgemälde in der Aula einer Universität. Eine Art Epos von Mutter Natur, zeigen sie Natürlicheres und Geistigeres als seine früher bekannten Einzelgemälde. »Die Sonne« grellt, der blinde Sänger erzählt »Die Geschichte«; es ist ringsum ein »Werden«, daß man sich solcher Anläufe freuen kann. Th. v. Brockhusen verwendet jetzt die Formen seiner bisher enger umgrenzten Landschaften zu großformatigen Kombinationen von Landschaften mit Stilleben (»Früchte« und »Blick auf Florenz«) oder mit biblischen Szenen in Hampelformen; einen Christus am Kreuz mit den Schächern nennt er »Untergehende Sonne« und eine Kreuzabnahme »Figurenbild«, wozu noch eine »Flucht« (nach Ägypten) kommt. Namentlich letztere strebt nach landschaftlicher Größe; und so weit nicht alles durch Einförmigkeiten und Äußerlichkeiten gestört ist, läßt sich dieser Kombinationsmethode noch eine Zukunft geben. Und wenn H. Meid nicht so sehr an Theaterszene erinnerte, so könnte man seinen, aus Wirrnissen heraus doch wieder gestaltungskräftigen und lebendig-bewegten Kompositionen — »Zecher in der Morgendämmerung« und »Heimkehr des verlorenen Sohnes« (vor einem neuzeitlichen Schloß) — ebenfalls etwas Größeres vorhersagen.

Immer wieder drängen sich noch einzelne zur Erwähnung auf. Die aus der »Juryfreien« erinnerlichen Leichengesichter von O. Gawell kehren hier als »Die Spieler« wieder. E. Heckels »Zwei Männer« sitzen an einem von A. Derain her bekannten perspektivisch verkehrten Tisch. C. Kleins Stilleben sind nicht ohne Wert; das von L. Thieme dürfte sie aber doch übertreffen. Die neulich erwähnten monotypen Linoleumschnitte M. Melzers kehren u. a. in seiner, allerdings nur formenspielenden »Madonna« wieder. Der aus der vorigen Secession bekannte Revolutions-Breughel Klaus Richter bringt einen scharf gestalteten »Don Quichote« und hat an M. Zeller (»Maskenball«) einen Formverwandten. W. Röslers Landschaften schwelgen meist in Kohlblätterfarben, G. Tapperts Frauenakte in Varieté-Charakteristik. In E. R. Weiß und in dem als »Neurömer« gerühmten K. Hofer sehen andere Beurteiler Erwähnenswerteres; an A. Degner mögen Verehrer Corinths Gefallen finden.

Graphik und Kunstgewerbe fehlen. Die Plastik ist so dürftig vertreten, daß zwei jetzt anscheinend Beliebte: W. Gerstel (u. a. Kleinplastik »Prophet«) und H. Haller (u. a. »Stehendes Mädchen«) wohl noch mehr bedeuten würden, wenn nicht Altbewährte zu Hilfe kämen: A. Gaul mit Schafen usw., Fr. Klimsch mit Porträts, L. Tuaillon mit »Reiter mit Stier« (soll fürs Krefelder Museum sein) — und nicht am wenigsten H. Engelhardt mit einer hübschen Holzplastik »Mädchen mit Muschel«.

WETTBEWERB FÜR EIN DENKMAL IM PADERBORNER DOM

Der Plan der Paderborner Diözese, ihrem in der Fremde gestrobenen und im heimischen Dom begrabenen Bekennerbischof Konrad Martin als äußeres Zeichen nicht gestorbener Liebe und Verehrung ein Grabdenkmal in einer Seitenkapelle des Domes (der sog. »Engelkapelle«) zu errichten, geht seiner Verwirklichung entgegen.

Das Paderborner Domkapitel hatte seinerzeit einen engeren Wettbewerb zur Erlangung geeigneter Entwürfe für das Denkmal ausgeschrieben. Die Entscheidung darüber ist nunmehr getroffen, und die eingegangenen 12 bezw. 13 Entwürfe (einer in zweifacher Ausführung) sind für das Publikum im Diözesan-Museum ausgestellt. Das Ergebnis ist folgendes.

Prof. Georg Busch-München, den wir ja als den Schöpfer hervorragender Bischofs-Grabdenkmäler kennen und hochschätzen, hat zwei Modelle ausgestellt und mit beiden die ersten Stellen besetzt.

Als das künstlerisch wertvollste Modell wurde das mit dem Motto »Bischof Konrad Martin« versehene bezeichnet. Es mußte freilich von der Prämiierung ausgeschlossen werden, weil seine Ausführung in anderem Material gedacht ist, als vorgesehen war. Trotzdem wurde es in erster Linie zur Ausführung empfohlen. Dieses sowie auch das zweite Modell Buschs ist in den barocken Formen gehalten, in denen die Seitenkapellen des Paderborner Domes ausgeführt sind, und zeigt verständnisvolles Eingehen und Anklänge an dieselben. Das erwähnte Modell zeigt den verstorbenen Bischof im Chormantel kniend auf einem Sarkophage. (Im Kreuzgange des Domes begegnen wir solchen Sarkophag-Darstellungen auf Grabdenkmälern mehrfach.)

Das zweite Modell Buschs »Obiit exul I« wurde mit dem 1. Preis ausgezeichnet. Es zeigt uns die Halbfigur des Bischofs in barocker Altarumrahmung in die Kapellenwand eingelassen.

Den zweiten Preis erhielt das Modell »Variation«, als dessen Schöpfer sich Bildhauer Joseph Schneider (Düsseldorf) erwies. Auch dieser Entwurf zeigt die Halbfigur des Bischofs in einem Altarbau, der uns jedoch in der Komposition dem Standort gar nicht angepaßt erscheint; auch möchten wir diesen Umbau für zu schwer halten, wenn wir auch seine gesamtkompositionellen Vorzüge nicht verkennen wollen.

Die mit dem dritten und vierten Preis ausgezeichneten Modelle »Episcopus« von Anton Mündelein (Paderborn) und »Gebet« von Gebrüder A. Mormann (Wiedenbrück) zeigen ebenfalls ein Wanddenkmal, in schlichterer Weise, aber in kompositionell vornehmer, künstlerisch feiner Ausführung.

Auch unter den nicht ausgezeichneten Werken befindet sich manches Schöne, doch darf man dem Preisgericht zugeben, daß es die rechte Auswahl getroffen hat.

Wir möchten nur den dringenden Wunsch aussprechen, daß das vorgeschlagene Modell zur Ausführung gelangte, und zwar bald. Unser Dom, für dessen Renovierung

und Ausstattung in letzter Zeit so erfreulich viel getan worden ist (noch jüngst hat Fritz Geiges-Freiburg sehr gut ausgefallene Glasgemälde geliefert, welche die Geheimnisse des hl. Rosenkranzes schildern), würde damit um einen neuen Schmuck bereichert werden.

Dr. A. Trampe (Paderborn)

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Der Goldschmuck der Kaiserin Gisela. Dank der Beihilfe hochherziger Spender ist Kaiser Wilhelm jüngst in den Besitz einer der bedeutendsten Schöpfungen mittelalterlicher Goldschmiedekunst gelangt, des Goldschmucks der deutschen Kaiserin Gisela. Derselbe besteht aus einer Halskette, einem Brustgehänge, einer großen und kleinen Adlerfibel, Ohrringen, Filigranfürspanen (Stangen) mit Zellenschmelz, hochgebuckelten Manteltassen in Broschenform, Stecknadeln und neun Fingerringen, alles aus Feingold. Später kam noch ein goldenes Ohrgehänge mit Steinen nebst einer Goldmünze des byzantinischen Kaisers Romanos III. Argyros (1028 bis 1039) dazu. Die Ausführungen des Schmuckes, die Fassung der Steine und Perlen zeigen, daß zwei verschiedene aber gleichzeitige Werkstätten zu unterscheiden sind, die beide in Deutschland in der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts gearbeitet haben müssen. Denn von den sonst erhaltenen Goldschmiedearbeiten steht der Schmuck technisch am nächsten den Regensburger Arbeiten aus der Zeit Kaiser Heinrichs II., dem Essener Münsterschatz und besonders der in Wien befindlichen alten deutschen Kaiserkrone, dem Hauptschaustück der kaiserlichen Schatzkammer in der Hofburg. Wegen der großen technischen Übereinstimmung mit dieser letzteren, wird denn auch von autoritativer Seite ein Teil des Schmuckes dem Meister der Kaiserkrone zugeschrieben. So gelangt z. B. Geheimrat von Falke, der Direktor des Berliner Kunstgewerbemuseums, zu dem Ergebnis, daß das Geschmeide der Gemahlin Kaiser Konrads II., der Prinzessin Gisela, gehört habe. Der kostbare Schatz, den Kaiser Wilhelm den Berliner Königlichen Museen überwiesen hat, wurde in Mainz bei Vornahme von Bauarbeiten in verschiedenen Kellerräumen vergraben vorgefunden und dürfte während der trüben und stürmischen Zeiten der damaligen Periode dort versteckt worden sein. R.

Versteigerung einer Sammlung alter Meister in Wien. In einer großen Ausstellung hatte der Österreichische Kunstverein eine erlesene Auswahl von hervorragenden Werken alter Meister vereint, die in den ersten Tagen des Dezember zur Versteigerung gelangten. Einige Namen aus der italienischen Schule, und zwar solche, deren Schätzung in der letzten Zeit besonders gestiegen ist, seien zunächst angeführt. So ein virtuoses, vielfiguriges Frühwerk des großen Venezianers Tintoretto: »Christus heilt die Kranken«. Ein großes Tafelwerk von edelster Zeichnung und strenger Farbengebung, das bisher wohl mit Unrecht dem Mainardi zugeschrieben wurde, vermutlich weil man die Kraft des Ausdrucks in der Nähe des Botticelli suchte, wird von der neueren Forschung als ein Werk des gerade in Wien so beliebten Parmegianino bezeichnet. Zwei recht gute Bassano dürften gleichfalls hoch bewertet sein. Von dem seit mehreren Jahren neben dem größeren Greco in den Vordergrund des Interesses gerückten Magnasco enthält die Sammlung nicht weniger als drei Bilder, darunter ein Hauptwerk, das durch Tonschönheit und Gefühlsintensität derart besticht, daß es den Ruf des Meisters vollauf rechtfertigt. Außerdem weist die Ausstellung einige weitere bedeutende Werke auf, die in Kunstkreisen großes Aufsehen hervorgerufen haben, so Van Dycks lebensgroßes Mädchenporträt, ein Gemälde von überaus anmutigem Reiz; ein blondlockiges Kind in hellblauem Seidenkleid ist in ganzer Figur in einer Halle stehend dargestellt, wie es sein auf einem Sessel liegendes Schoßhündchen liebkost. Auch ein kleineres Damenbildnis des Nikolaus Maes, ein Werk von diskretester Abtönung der Farben, sowie ein vorzügliches männliches Porträt von Philipp de Champaigne und ein recht gutes besonders im Ausdruck charakteristisches Mädchenbildnis von Miereveld. Hervorragend sind die großen englischen Meister vertreten, ein Kinderbild von Reynolds und ein farbenkräftiger Raeburn, Porträt des Staatsmanns Campbell. Von Morland sieht man ein Stellinterieur, von Landseer eine Parforcejagd und ein überaus feines »Motiv aus Venedig« von Bonington. Auch die Niederlande ist mit einer sehr hübschen Auswahl heimischer Meister auf dem Platze: Ein sehr bedeutendes, monogrammiertes Landschaftsbild von Jakob Ruysdael, mit Figuren von Wouverman, vorbildlich gut erhalten, dann eine Reihe Genrebilder von Adrian Brouwer, Brakenburg, Dirk, Franz Hals, Saftleven. Ein prächtiger Paelenburg, ein Hühnerhof von Hondecoeter und ein gediegenes Stilleben des seltenen Barent van der Meer, signiert, endlich eine bedeutende farbenprächtige eigenhändige Skizze von Peter Paul Rubens; eine allegorische Darstellung von dem Rubens-Schüler Diepenbeek schließen die Reihe. Von sonstigen Werken fallen noch eine besonders schöne »Klassische Landschaft« von Dughet in großem Format, ein weites Gebirgstal mit antiken Bauten, Poussin ebenbürtig, endlich ein ausgezeichnetes klares Landschaftsbild des seltenen Wiener Malers Rauch in die Augen. Auch unter den namentlich hier nicht aufgeführten Werken der recht sorgfältig veranstalteten Ausstellung findet sich noch eine Fülle anregenden und guten Materials. Das berechtigte Interesse, welches diese Ausstellung erregte, zeigte sich nicht allein durch einen über alles Erwarten zahlreichen Besuch, sondern auch durch den erfreulichen Umstand, daß bereits wenige Tage nach ihrer Eröffnung mehr als ein Drittel sämtlicher Bilder verkauft worden ist. R.

Karlsruhe. Seit einer Reihe von Jahren besitzen die hiesigen Künstler einen wohlbegründeten Ruf als flotte tüchtige Graphiker; ich erinnere nur an die Tätigkeit des Grafen Kalckreuth oder Thomas in hiesiger Stadt; im ganzen Reiche ist die segensvolle und kulturfördernde Tätigkeit der »Kunstdruckerei Künstlerbund« bekannt; man denke dabei an die »Karlsruher Landschafslithographien«, deren Herstellung und Verbreitung eine nennenswerte Tat war und ist. Aber auch die Radierkunst kann, zumal seit Professor Walter Conz seine Lehrtätigkeit mit dem Ende der neunziger Jahre an der hiesigen Akademie aufgenommen hat, eine große Schar von Künstlern, trefflichen Radierern zu ihren Vertretern zählen. Aus der hiesigen Schule sind beispielsweise Leute wie Meid, E. R. Weiß, Babberger, Schinnerer u. a. m. hervorgegangen. Und unter den Jüngsten ragen schon wiederum einige außerordentlich begabte Graphiker aus der Allgemeinheit hervor. Ein gutes Zeugnis von der Qualität des im Durchschnitt Gebotenen legen alljährlich die kostbaren Mappen des Vereins für Originalradierung (30 Mk.) ab, die gleichfalls die Kunstdruckerei Künstlerbund herstellt. Um eine selten anmutige, in den Linien so reine und abgeklärte Schöpfung von Hans Thoma gruppieren sich in der diesjährigen Mappe (1913) die lyrisch gehaltvollen Arbeiten von Conz, Riedel, die schlichte Naturschilderung H. v. Volkmanns oder die im moderneren Sinne und in freierer Technik durchgeführten Blätter und Impressionen von Kupferschmid, Sigrist, Egler, Haueisen, ferner Schinnerer und

Greve. Als Beilage erwähnen wir die eminent lebendige, kapriziöse Schwarz-Weiß-Lithographie von Schlichter. Fast alle Genannten sind mit ähnlich guten Arbeiten in der vorjährigen Mappe ebenfalls vertreten; wir greifen vielleicht deswegen nur die zwei lithographischen Beilagen von Haueisen heraus. Das Ganze jeweils eine feinsinnige Blütenlese, die den Fachmann wie Kunstfreund gleichermaßen erfreut. Gehrig

Düsseldorf. Was der rheinischen Kunstmetropole schon seit langem gefehlt hat und in gewisser Weise not tut, scheint sie in der Ende Dezember 1912 eröffneten Galerie A. Flechtheim nun erhalten zu haben, nämlich eine Stätte, die dem Künstler wie Laien durch Veranstaltung hervorragender Sonderausstellungen Genuß und Anregung bietet. Es ist zu hoffen, daß die neue Vertreterin vornehmen Kunsthandels den in ihren Programm gezeichneten Richtlinien treu bleibt. Die Eröffnungsausstellung versprach in dieser Beziehung durchaus Gutes. Qualitativ zeigte sie eine bedeutsame Höhe und besonders gerne nimmt man in den Kreisen der niederrheinischen Kunst davon Kenntnis, daß die neue Galerie ihre Aufmerksamkeit der zeitgenössischen wie auch der vergangenen, noch wenig bekannten Malerei niederrheinischer Künstler ganz besonders widmen will. Es ist das um so bemerkenswerter, als die Berliner Jahrhundertausstellung, die in mancher Richtung hin bahnbrechend gewirkt hat, seinerzeit gerade den Niederrhein sehr vernachlässigt hat. Zur Charakteristik der Art, mit dem Herr Flechtheim seine Aufgabe zu lösen gedenkt, möge eine Liste der Veranstaltung hier Platz finden, die er in der ersten Hälfte des neuen Jahres plant. Wir finden da an Sonder- und Kollektivausstellungen: H. Nauen (Brüggen), Paul Gauguin, Max Schulze-Sölde (Düsseldorf), Odilon Redon (Paris), Otto Th. W. Stein (München), finnische Malerei und Architektur, Otto Sohn-Rethel (Anacapri), Karl Seibels, Paul Baum (St. Ann), Werner Geuser (Rom), William Degouve, de Nunques (La Hulpe), Georges Minne (Gent), Marie Laurencin, Nils von Dardel, de Fiori (Paris), Sommerausstellung Düsseldorfer Künstler.

Kunstgewerbe- und Handwerkerschule der Stadt Köln. Dem Lehrer Bildhauer Georg Grasegger ist der Charakter »Professor« verliehen worden.

Bildhauer A. Klem wurde zum Dombildhauer in Straßburg ernannt.

Kunstverein München. Am 23. Dezember wurde eine Kollektion von Porträts Papst Pius X., des Kardinal-Staatssekretärs Merry del Val und des jüngst verstorbenen Kardinals Rampolla von Prof. Hierl-Deronco eröffnet. Gleichzeitig war eine größere Anzahl von Gemälden Hans von Bartels zu sehen, der bekanntlich ein glänzendes Können besaß.

Berlin. Holzbildhauer Paul Kastner in Sackisch (Grafschaft Glatz), der einige Zeit an der Kunstgewerbeschule zu München unter Prof. Pruska studierte, hat kürzlich im Auftrag der Barmherzigen Brüder vom hl. Johann von Gott in Breslau einen Hochaltar ausgeführt.

Wettbewerb Vohwinkel Immaculatakirche. Das Ergebnis des vom Kunstverein für Rheinland und Westfalen ausgeschriebenen Wettbewerbes ist folgendes: Das Preisgericht trat am 19. November 1913 zusammen, der Ausschuß des Kunstvereins hat darauf in seiner Sitzung am 30. November der Entscheidung des Preisgerichts entsprechend, folgendes beschlossen: 1. Ausführung Alb. Diemke, Maler, Düsseldorf; 2. Maler B. Gauer, Düsseldorf und Bildhauer Föhr, Trier; 3. Maler Frz. Schülling, Düsseldorf; 4. Architekt Karl Colombo, Köln, und Maler Nitsche & Kron, Köln; 5. Jos. Giesmann, Cleve und Bildhauer Brüx, Cleve. Diese Nachricht erhielten die Preisträger am 19. Dezember zugestellt. Es handelt sich um künstlerische Ausgestaltung von Hochaltar und Chor usw.

Ziseleur und Goldschmied Joseph Seitz in München erhielt den Auftrag, für die Pfarrkirche in Gmund am Tegernsee vier Kronleuchter zur elektrischen Beleuchtung des Schiffes herzustellen. Zwei derselben befinden sich bereits an Ort und Stelle. Es liegt ihnen das Kronenmotiv zugrunde; die Ausführung ist Treibarbeit.

Preise alter Bilder. Ein Porträt des Königs Philipp II. von Spanien von der Hand Tizians wurde kürzlich in London von einer Sammlerin in Cincinnati um nahezu 1 ½ Millionen Mark verkauft.

BÜCHERSCHAU

Hildesheims kostbare Kunstschätze mit Begleitwort von Dr. Adolf Bertram, Bischof von Hildesheim. 35 Kunsttafeln in Lichtdruck. (Format 24×32 cm). Preis M. 18.—. Kühlen, M.-Gladbach.

Unter den berühmten Dom- und Kirchenschätzen Deutschlands nimmt bekanntlich jener zu Hildesheim eine besonders beachtenswerte Stelle ein, da die frühesten dortigen Wertgegenstände mit dem Namen eines großen Bischofes verknüpft sind, der auch als ausübender Künstler dauernden ruhmvollen Andenkens sich erfreut: St. Bernward. Die vorliegende Publikation — ein Prachtwerk in jeder Hinsicht — bringt daher in erster Reihe die vielen Kleinodien der Bernwardschen Zeit, von den ehernen Domtüren und der Christus-Säule bis zu den kleineren Metallarbeiten in Reliquiarien, Kruzifixen, Hirtenstäben und dergleichen zur Anschauung; Werke, die nicht ausschließlich im Dom, sondern auch in anderen Kirchen Hildesheims, so bei St. Magdalena, Hl. Kreuz und St. Godehard verwahrt werden. Mit ehrfurchtsvollem Interesse schaut nicht nur der Kunstkundige, sondern wohl auch jeder empfängliche Laie die gediegenen Abbildungen all der mannigfachen kirchlichen Geräte, mit Staunen betrachtet er die eigenartig ernste, häufig höchst phantasievolle Formengestaltung, welche den Gebilden der romanischen Kunstperiode eigen ist. Nachdem nur eine Auslese aus den vielen Kunstschätzen geboten werden sollte, war es gut getan, vor allem die Werke der Frühzeit, der romanischen und gotischen Kunst besonders zu berücksichtigen, da ja spätere Stilerzeugnisse auch an anderen Orten reichlicher vorhanden und beachtet werden können. Besonders wichtige Objekte, wie z. B. das prächtige silberne Rokoko-Antependium aus der St. Magdalenenkirche vom Jahre 1771 fehlen jedoch auch der vorliegenden Sammlung nicht; man hat hierbei volle Gelegenheit, die riesigen Kontraste, welche sich im Wandel der Formen und Stile ergeben, recht ins Auge zu fassen. — Daß die klar und präzis gegebenen Erläuterungen zu all den vorgeführten Werken aus der kundigen Feder eines Nachfolgers des großen Heil. Bernward geflossen sind, steigert in erfreulicher Weise den Wert der hervorragenden Publikation, der es daher an dankbarer Aufnahme in kunstfreundlichen Kreisen nicht fehlen dürfte. M. F.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

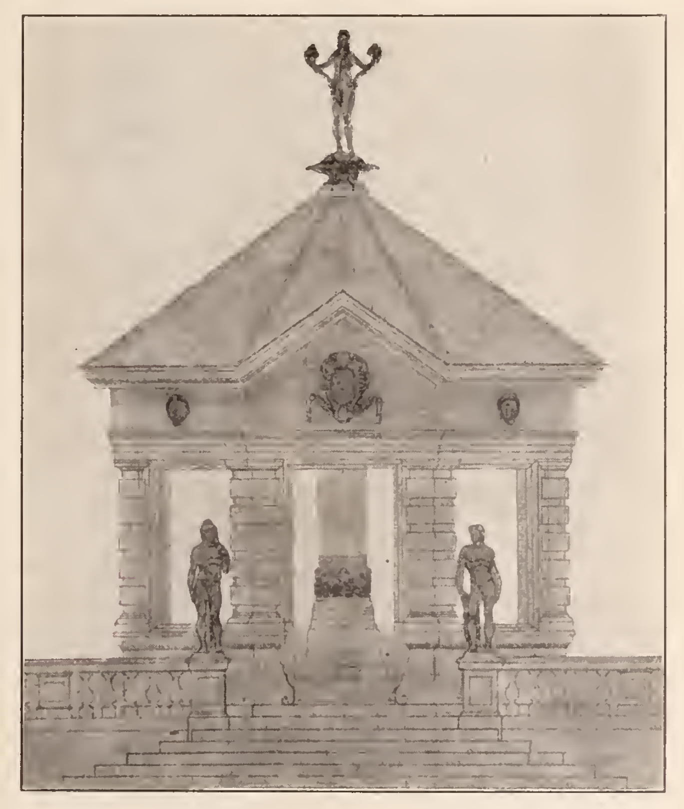
WIENER AUSSTELLUNGEN

Künstlerhaus — Secession — Albrecht Dürer-Bund — Österreichischer Künstlerbund — Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs — Schwarz-Weiß-Ausstellung — Kleinere Lokalausstellungen

Reich, fast allzureich war die Ernte, die uns der diesjährige Herbst im Bereiche der Kunst hier in Wien gebracht hat. Sechs größere Ausstellungen von mehr oder minder einschneidender Bedeutung für das Kunstleben in der Kaiserstadt an der Donau, neben einer ebenso großen Zahl kleinerer Spezialausstellungen, die natürlich nur kurz gestreift werden können! Wahrlich keine leichte Aufgabe für den ernsten Kunstfreund, eine noch schwierigere für den Kritiker, sich in dieser Überfülle auch nur das Wertvollste herauszuholen.

Ungewöhnlich spät eröffnete dieses Mal die größte Vereinigung bildender Künstler Wiens, die »Künstlergenossenschaft« ihre Herbstausstellung, sie bringt uns aber gleich beim Eintritt eine angenehme Überraschung, den fertiggestellten, von den Architekten Theisz und Jaksch erbauten »Zentralmittelsaal«, der von Licht überflutet, der Plastik eingeräumt wurde und den ausgestellten Arbeiten reichen Spielraum gewährt. Wir wollen deshalb auch mit der Würdigung der bildhauerischen Schöpfungen den Anfang machen. Gleich beim Eintritt in den Saal wirkt mit erdrückender Macht die fast die ganze Mittelwand beherrschende Kolossal-Gruppe für den Hochaltar der Kirche in Wien-Floridsdorf: »Madonna mit dem Jesuskinde«. Zu deren Füßen der fromme Markgraf Leopold und dessen Gattin Agnes, die Stiftung der Kirche auf dem Leopoldsberg vollziehend. Ein Kunstwerk von hervorragender Schönheit. Von religiösen Plastiken ragen noch hervor: die nunmehr in weißem Marmor ausgeführte »Arbeitende Maria« von Professor Wilhelm Seib, die in unserer Zeitschrift schon früher eine eingehende Schilderung erfuhr, ein stimmungsvolles Grabdenkmal von Josef Kassin und ein großes Grabrelief von Hans Schaefer »Trauernder Jüngling«. »Christus der Kinderfreund« von Adolf Wagner, eine das göttliche Kind küssende Madonna von W. Ruß; die letzteren beiden Werke der Kleinplastik. Stephan Schwartz bringt eine lebensvolle Büste des Kanonikus Johannes Reider, Canciani eine vortreffliche Wiedergabe des Fechtmeisters Barbasetti, Hofner »Pallas Athene« und »Salome«, C. M. Schwerdtner ein prächtiges Hebbelporträt. Ein großes in Kupfer getriebenes Relief von Michael Six stellt den Heiligen Klemens Marie Hofbauer dar. Von den profanen Plastiken seien noch die Riesenfigur des Adolf-Pichler-Denkmals von dem Schöpfer der großen Madonnen-Gruppe, Bildhauer Ed. Klotz und der Jäger aus dem Jahre 1813 (eine Detailfigur des Kriegerdenkmals in Hermagor) von Josef Kassin erwähnt; eine überaus feine und anmutige Arbeit ist auch das »Elisabeth-Denkmal« von Professor Stephan Schwartz. »Fiedlers »Vertröstung«, eine sorgfältig durchdachte und durchgearbeitete Frauengruppe soll nicht übersehen werden, ebensowenig eine Jünglingsfigur in Marmor von Albert Schloß, die eine recht vornehme Wirkung auslöst. Mit der überaus getreuen Büste des Erzherzogs Franz Ferdinand von Emanuel Pendl, einer ebenso fleißigen wie wohlgelungenen Arbeit möchten wir den Bericht über diesen Teil der Ausstellung schließen. Nun zu den Malern.

Das »offizielle« Bild der Ausstellung, ein Gemälde von reicher Bewegtheit und hohem Adel der Gesinnung ist Julius von Blaas umfangreiches Prozessionsbild des Eucharistischen Kongresses. Das Bild ist im Auftrage des Thronfolgers gemalt und ein repräsentatives Dokument. Blaas hat den ihm erteilten ehrenvollen Auftrag mit einem höchster Anerkennung würdigen Takt und besonderem künstlerischem Feingefühl ausgeführt. Es war nicht leicht, einem Gemälde malerische Wirkung zu verleihen, bei dem jede der porträtähnlich wiedergegebenen Persönlichkeiten, jedes Kostüm, jede Tracht, die Szene und alles Beiwerk ebenso unabänderlich gegeben war wie die Anordnung der ganzen Komposition. Ein Bild von eigenartiger Schönheit ist des Ungarn Karl von Ferenczys »Pietà«, das zwar mehrfach Widerspruch hervorruft, da der Künstler aller Konvention anscheinend mit Absicht aus dem Wege geht, aber auf alle Fälle bleibt es eine sehr tüchtige Leistung. Auch Ferdinand Hodler, der große Schweizer, wie ihn viele nennen, ist mit einem seiner Bilder vertreten, dem »Mäher«. Holders Bilder haben bekanntlich alle etwas Übermenschliches, fast möchte man sagen Unnatürliches an sich, daran werden auch seine begeistertsten Verehrer nichts ändern können und seine Art zu malen ruft viele Bedenken wach. In seiner Heimat wird die Opposition gegen ihn eine immer größere. Von großer koloristischer Wirkung ist des Münchners Walter Schnackenberg Gemälde »Die Revolution«; das Ganze hat einen fühlbaren Blutgeschmack. Als Pendant zu diesem Bilde könnte man Fischer-Köystrands »Dubarry« nennen, das fast als eine Persiflage zu ersterem bezeichnet oder empfunden werden kann. Fischer-Köystrand hat ferner einige recht hübsche Temperabildchen ausgestellt, die teils von behaglichem Humor, teils von leichterer Ironie durchweht sind. Baschny hat ein anmutiges Kind, das vom Verandafenster aus in die sonnige Landschaft blickt, gemalt, Delitz und Janesch »Kleine Mädchen inmitten von Blumen«,



WILHELM LECHNER GARTENPAVILLON

Der Schnitt hierzu ist abgebildet S. 158 der vorigen Nummer, aber irrtümlich mit Max Hartung bezeichnet. Vgl. Text S. 192

Ruzicka ein »Gänsemädel«, Korsinsky einen »Sommertag«, Epstein bringt außer einem realistischen Porträt ein hübsches Interieur »Bei der Toilette«. Außerordentlich zahlreich wie stets sind die »Landschaften« vertreten, bunter denn je ihr Gesamtbild. Die Zeit der Gärung, des Überganges hat auch manchen von ihnen ein vielfarbiges Siegel aufgedrückt. Von den großen Meistern ist es Darnaut, der in seinem »Sommer« wieder durch glänzende Technik wie Farbengebung fesselt. Suppancic zeigt stimmungsvolle Wachaulandschaften, Kasparides einen überaus effektvollen Vorwurf »Vor Sonnenuntergang«, Leitner Bilder von der Ostseeküste, Eichorn eine Adria-Studie, Urban ein nordisches Seestück. In der Heimat bleibt Baschny mit einem prächtigen »Herbst in Grinzing«, Prinz bringt nicht alltägliche Ansichten aus den Alpen, Ad. Kaufmann belgische (flämische) Städtebilder, Glotz einen wunderbaren Bergsee, Zoff Motive aus dem Tyrrhenischen Meer, Anton Schmidt die von einem Sonnenstrahl beleuchtete Rio del Teatro in Venedig. Rangony hat in seiner starken, koloristisch brillanten Technik malerische Partien aus altdeutschen Städten gebracht, Böhm gefällige Architekturstücke, ebensolche Nasta-Roic, sehr sorgfältig durchgearbeitet. Graners Wiener Bilder zeichnen sich durch einen brillanten Lokalton aus. Gsur, Hamza und Legler haben recht hübsche Interieurbilder ausgestellt, besonders interessieren aber die feinen Kirchen-Interieurs Pflügs, die wie immer gründliches Studium und ein sicheres Auge verraten. Bei den Tierstücken dominiert Julius von Blaas mit einem Pferdemarkt, der ganz ausgezeichnet gemalt ist; Fahringers Papageistudien und Ludwig Kochs Ungarisches Gestüt seien hier gleichfalls mit Berechtigung lobend hervorgehoben. Stilleben sind in reicher Zahl vertreten, besonders Blumenstücke von Czech, Marie Lasus, Marie Egner, Therese Schachner, Scholz, Zetsche usw. Besonders zwei Bilder der Münchnerin Helene Petraschek-Lange, ein prächtiger Rosenstrauß und Azaleen vor dem Spiegel finden viel Bewunderung; diese zwei Bilder zeigen, was sicheres und ehrliches Können ist und wie eine malerische und zeichnerische Harmonie entsteht. Von den Porträtisten sind auch diesmal die führenden Wiener Meister reich und gut vertreten. Heinrich von Angeli, John Quincy Adams, Nikolaus Schattenstein, Krauß, Rauchinger, Veith, Scharf, Epstein, Torggler, Schiff, Temple, Karl Gsur, Ivanowitsch, Ajdukiewicz, Pochwalsky, Mehoffer, Windhager u. a. Jeden einzelnen dieser Künstler von Ruf zu würdigen, ist unmöglich, wohl auch nicht unbedingt notwendig, da die dargestellten Persönlichkeiten fast ausnahmslos der Wiener Gesellschaft angehören, Spezial-Kollektionen sind vorhanden von Max von Poosch, Hans Larwin und W. V. Krauß. Poosch bringt Genre- und Landschaftsbilder, Larwin köstliche Früchte seiner dalmatinischen Sommerfahrten, Krauß Bilder aus seiner ganzen Künstlerlaufbahn. Im ersten Stockwerk befinden sich noch zwei Gedächtnis-Ausstellungen nachgelassener Werke von Eduard von Lichtenfels und Fritz von Pontini. Lichtenfels, der hochbetagt, fern von Wien gestorben ist, war ein Meister der Landschaft und gehörte jener heute viel verlästerten Schule an, die man die alte zu nennen gewohnt ist. Im Mittelpunkt der ihm geltenden Gedächtnisausstellung stehen die Gemälde »Donauufer im unteren Prater« (im Besitz Kaiser Franz Josefs) und die vorzügliche Berglandschaft aus der Gemäldegalerie der Wiener Kunstakademie. Lichtenfels verstand es meisterhaft, die verträumte Poesie, die an den Ufern der Donau sich kundgibt, mit feinstem Empfinden wiederzugeben. Pontinis Kunst trägt ein heiteres Gepräge, speziell war er auch als Radierer sehr geschätzt. Die Radierung »Weidende Kühe« und die Gemälde »Geteilte Meinung« (ein Storchenpaar), »Schwäne im Eis« und »Streitende Elstern« lassen seine Begabung im besten Lichte erscheinen. Schade für die Kunst, daß sie ihn so früh verlieren mußte.

Ehe wir uns von der diesjährigen Ausstellung im Künstlerhause verabschieden, sei auch noch kurz der »Miniaturen und Radierungen« gedacht, erstere durch Ipold, Albert Richter und Johanna Freund durchweg recht würdig vertreten. Bei den Radierungen sind es vor allem die hervorragend schönen Blätter Luigi Kasimirs »Die Paulskirche in London«, »Burghof Dürnstein«, die die Aufmerksamkeit der Besucher auf sich lenken. Recht hübsche Motive aus Sarajevo bringt der Bosnier Heßhaimer, ferner Eckardt eine Ansicht von »Stift Melk«, weiter schließen sich mit durchweg guten Leistungen an Gold, Edlbacher, Emma Hrnczyrek, Krzak, Woernle usw. Bei dem großen Umfang der Ausstellung mußte natürlich manches unerwähnt bleiben, das gleichwohl in künstlerischer Qualität hinter dem Besprochenen durchaus nicht zurückbleibt, es ist aber — schon des Raumes wegen — eine Unmöglichkeit, allem und allen gerecht zu werden.

(Schluß folgt.)



FERD. NOCKHER SCHLUSSVIGNETTE

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914. Die Haupt-Ausstellungshalle auf der Deutschen Werkbund-Ausstellung Köln 1914 erfährt eine beträchtliche Erweiterung. Die über Erwarten zahlreich eingegangenen Anmeldungen hatten schon längst zur Überdachung der ursprünglich vom Erbauer der Halle, Prof. Theodor Fischer-München — vorgesehenen großen Innenhöfe geführt. Es fehlten jedoch noch der Raum für wichtige Teile des Ausstellungsprogramms, die nun in dem neuen Anbau Platz finden werden. Die mächtige, repräsentativ ausgestaltete Mittelhalle entsendet rechtwinklig zu beiden Seiten je 5 unmittelbar nebeneinanderliegende Ausstellungshallen. Den Übergang von der Mittelhalle zu den Querhallen vermittelt auf jeder Seite eine der Mittelhalle parallel laufende schmale Seitenhalle. Dieser reichgegliederte innere Kern der Haupthalle ist ganz von einem Gang umzogen, an dessen Außenseite rechts und links je 4 Ausbauten für geschlossene Raumkunstgruppen mit dazwischen liegenden Gartenteilen sich anschließen. Auf der Hinterseite liegen jenseits des Umganges noch einige Raumkunsttrakte und die jetzt neu geschaffenen Ausstellungsräume mit den 3 kirchlichen Räumen als letztem Abschluß. Zu der Haupthalle kommen noch viele Ausstellungshallen. Die kirchliche Kunst wird in drei Abteilungen zu sehen sein: im Kirchenraum der Haupthalle, im »Kölner Haus« und in der »Dorfkirche«.

Ludwig Glötzle (München) malte kürzlich in der Stadtpfarrkirche St. Andreas zu Trostberg (Oberbayern) ein Freskobild »Der Leichnam Jesu im Schoße Mariens«. Für diese Kirche schuf er im Jahre 1902 auch zwei Seitenaltarbilder, ferner im Jahre 1904 ein Freskogemälde mit dem Tode des Hl. Andreas.

Bildhauer Heinrich Scholz (Wien) schuf für die Stadt Mildenau ein Denkmal Kaiser Josefs II., ein Porträt in Relief. Scholz trat in den letzten Jahren mit mehreren größeren Arbeiten hervor, so mit dem Denkmal für Walter von der Vogelweide in Dux, einem Grabmonument für den Großindustriellen Schicht, dem Hartel-Denkmal in der Wiener Universität. Jüngst wurde er anläßlich eines Wettbewerbes für das Adalbert Stifter-Denkmal mit einem Ehrenpreis bedacht. R. R.

Für den verstorbenen Pfarrer der evang. Gemeinde in Wien wurde durch Bildhauer Hans Schäfer (Wien) ein Grabdenkmal mit einer Bronzegruppe in Relief errichtet.

Eine offizielle Medaille für die österreichische Jahrhundertfeier der Befreiungskämpfe fertigte Medailleur Josef Tautenhayn.

München. Die Konkurrenz-Arbeiten der Studierenden der Akademie der bildenden Künste für das Wintersemester 1913/14 wiesen eine sehr große Anzahl von Arbeiten auf, unter denen sich manch vielversprechendes Erstlingswerk befand. Namentlich die Malerarbeiten enthielten eine Reihe tüchtiger und ernster Arbeiten. Das als Preisaufgabe gestellte Thema »Sündflut« war naturgemäß dazu geeignet, eine große Mannigfaltigkeit in der Darstellung zu garantieren. Von der Prüfungskommission wurden folgenden Studierenden Preise zuerkannt, und zwar je ein Preis von 100 Mark den Malern Ludwig Angerer (v. Marr-Schule), Thomas Baumgartner aus München (Jank-Schule), Otto Dill (v. Zügel-Schule), Walter Ditz aus Elbungen (v. Marr-Schule), Franz Potocki (v. Marr-Schule) und August Wanner aus Basel (Becker-Gundahl-Schule), der zweimal einen Preis erhielt. Unter den Bildhauern wurde der gleiche Preis zuerkannt: den Studierenden August Bachmann (Hahn-Schule), Ludwig Eberle (Hahn-Schule), Michael Gradl aus München (Schmitt-Schule), Karl May aus Erlangen (Kurz-Schule) und Negretti aus Italien (Schmitt-Schule). Außerdem erhielten 21 Maler und 14 Bildhauer Belobungen.

Prof. Wilhelm Hasemann wurde am 16. September 1850 zu Mühlberg a. E. geboren, erhielt seine künstlerische Ausbildung an der Kunstschule zu Weimar und an der Karlsruher Akademie. Seine etwas schwache Gesundheit veranlaßte ihn, seine Arbeitsstätte in Gutach, einem Schwarzwaldstädtchen, aufzuschlagen. Des Meisters Genrebilder und Landschaften aus dem Schwarzwald waren überall gern gesehen. Es seien hier nur einige aufgeführt, wie »Das Tischgebet«, »Die Kindstaufe in Lehengericht«, »Vor der Wallfahrtskirche« und »Der Uhrenhändler«. Als Illustrator zeigt er sich uns in Hansjakobs »Vogt von Mühlstein«. Am 28. November dieses Jahres wurde der Künstler, der sich überall großer Beliebtheit erfreute, von einem langen und schweren Leiden erlöst. G. B.

Bildhauer Joseph Breitkopf-Cosel in Berlin erhielt den Auftrag, für die Königin Luise-Gedächtniskirche in Berlin-Weidmannslust die Portalstatue der Königin Luise zu fertigen. Von ihn stammen auch die Figuren des neuen Hochaltars der St. Antoniuskirche zu Berlin-Oberschönweide. Im Berliner Lessing-Museum befindet sich von ihm ein Relief Arndts und für das Cecilienhaus zum Roten Kreuz daselbst schuf er ein Porträtrelief der deutschen Kronprinzessin.

Maler Ferdinand Andri der Nachfolger Professor L'Allemands an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Die bereits seit drei Jahren vakante Lehrkanzel des berühmten Meisters soll nunmehr in allernächster Zeit wieder besetzt werden, und zwar soll der bekannte Maler Andri berufen werden, der vom Professorenkollegium der Akademie zwar nicht primo loco, immerhin aber neben anderen hervorragenden Wiener Künstlern vorgeschlagen wurde. Maler Andri, der der Klimtschen Gruppe angehört, war früher Ehrenpräsident der Secession, ist aber vor einigen Jahren aus dieser Künstler-Vereinigung ausgeschieden. Die Unterrichtsverwaltung hat im Ausland, vornehmlich in Deutschland, wiederholt große Ausstellungen der Werke dieses Künstlers veranstaltet. An Stelle Otto Wagners ist bekanntlich erst jüngst ein Architekt berufen worden, der als Gegner der modernen Richtung gilt. Durch die Wahl eines Mitgliedes der Klimt-Gruppe für die Lehrkanzel L'Allemands sollen nun auch die »Modernen« zufriedengestellt werden. R.

Ehrungen. Professor Otto Hupp in München und Goldschmied Rudolf Harrach in München wurden vom Deutschen Kaiser mit Orden ausgezeichnet. — Die akademische Körperschaft der Kgl. Akademie der schönen Künste zu Antwerpen ernannte den Historienmaler Max Fürst (München) und den kgl. geistl. Rat Kanonikus S. Staudhamer (München) zu Ehrenmitgliedern. — Dem Professor der Kgl. Akademie der bildenden Künste in München Martin Feuerstein wurde das Ritterkreuz des Verdienstordens der Bayerischen Krone verliehen, womit der persönliche Adel verbunden ist. Ordensverleihungen erfolgten ferner an die Künstler Prof. Erwin Kurz, Prof. Jos. Floßmann, Prof. G. Barth (München). Den Titel und Rang eines kgl. Professors erhielten der kgl. Konservator Architekt Jakob Angermair (München), Bildhauer Knut Akerberg, der städt. Baurat, Ehrenmitglied der Kgl. Akademie der bildenden Künste in München, Dr. Hans Grässel, Maler Karl Thoma Höfele.

München. Die Bildhauerin Frau von Bary-Doussin veranstaltete eine Atelierausstellung. Sie erhielt den Auftrag, Ihre Majestäten den König und die Königin zu porträtieren.

München. Professor Pruska an der Kgl. Kunstgewerbeschule tritt mit 1. Februar zurück, an seine Stelle kommt Professor Joseph Floßmann.

Die alte Basilika in Münstereifel (Rheinland) erhielt im Jahre 1912 durch die Bemühungen des Oberpfarrers Hochscheid einen in mittelalterlichen Formen gehaltenen Metallschrein als Altaraufsatz, der vergoldet und mit Email, Filigran und Edelsteinen geziert ist. Die Kosten brachten die Pfarrangehörigen auf. Der Schrein wurde von Juwelier Mörs in Aachen-Burtscheid gefertigt und von Goldschmid Wüsten in Köln vergoldet.

Maler Willy Stucke-Bonn (s. Jahresmappe 1913, S. 24) ist mit der Ausmalung des Chores der Pfarrkirche zur hl. Familie in Kassel beauftragt worden. Die Kirche ist im altchristlichen Basilikenstil erbaut und bietet besonders im Chor und im Transept große Wandflächen für Freskomalerei. Die Apsis wird in der Mitte der Wölbung Christus auf Wolken thronend zeigen. Zu seinen Seiten sitzen Maria und Joseph. Unter Christus schwebt ein

Engel, welcher ein Spruchband mit den Worten: »Wachet, denn ihr wisset weder den Tag noch die Stunde« trägt. Er stellt die Verbindung zu den unter der Glorie stehenden Aposteln dar. Kniende Engel neigen sich zum Tabernakel nieder. Auf den Chorwänden wird rechts die Verehrung der Gottesmutter, links die des hl. Joseph in großen Freskobildern dargestellt. Das Seitenschiff soll später mit acht Bildern, welche Hauptereignisse aus dem Leben der hl. Familie schildern, geschmückt werden. Die Figuren der Apsis überschreiten um ein Beträchtliches die Lebensgröße, die der Seitenwände erreichen dieselbe. Jedenfalls wird Stucke, der ein Schüler Feuersteins ist und eine Anzahl rheinischer Kirchen mit Bildern schmückte, wenn man nach diesen und den Kartons zu dieser Ausmalung urteilen darf, etwas Hervorragendes leisten. Im Jahre 1913 vollendete er zwei große Wandbilder für die Dominikanerkirche in Düsseldorf. Krämer

BÜCHERSCHAU

Handbuch der Kunstwissenschaft. Herausgegeben von Dr. Fritz Burger-München in Verbindung mit den Universitäts-Professoren Curtius Erlangen, Egger-Graz, Hartmann-Straßburg, Herzfeld und Wulff-Berlin, Neuwirth-Wien, Pinder-Darmstadt, Singer-Dresden, Graf Vitzthum Kiel, Wackernagel Leipzig, Weese-Bern, Willich und Oberbibliothekar Leidinger-München. Mit ca. 3000 Abbildungen. In Lieferungen à M. 1.50 (Akademische Verlagsgesellschaft, Neubabelsberg). Lieferung 8 und 9: Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, Heft 4 und 5.

Ohne Zweifel übte auf die Auswahl der Darstellungen, in denen während der ersten Jahrhunderte christliche Gedanken zum Ausdruck kamen und speziell der Typen, welche den Heiland verkörperten, die Scheu der Judenchristen vor Bildern der Gottheit ihren Einfluß. Dieser Umstand mußte sich bei der Rundplastik stärker und länger geltend machen als bei der Malerei und der mit letzterer enger verwandten Reliefbildnerei. Allmählich gewöhnten sich die Judenchristen an die unverschleierte Darstellung religiöser Stoffe und konnte mit dem Überwiegen griechisch-römischen und orientalischen Volkstums die Rundplastik Boden gewinnen. Die plastische Kunstbetätigung der ersten Christen entwickelte sich im Gefolge der malerischen und beginnt mit der bildnerischen Ausschmückung der Sarkophage. Der Schilderung des Entwicklungsganges, welchen die Sarkophagplastik nahm, stellen sich deshalb besondere Schwierigkeiten entgegen, weil der Standort der erhaltenen Sarkophage keineswegs auch ihr Entstehungsort zu sein braucht. In der 8. Lieferung des »Handbuches der Kunstwissenschaft« beginnt O. Wulff die Besprechung der altchristlichen Plastik und entrollt an den Denkmälern des Abendlandes ein Bild der Entwicklung der Sarkophagplastik. Aus der Gruppierung des Studienmaterials ergeben sich zwei große Entwicklungslinien, die ihrerseits wieder verschiedene Klassen von Sarkophagen aufweisen. Als die altertümlichste läßt sich die alexandrinische Richtung erkennen, von der sich deutlich eine jüngere kleinasiatisch antiochenische abgrenzt. In Rom bildet sich ein gewisser Werkstatt-Typus aus. In Gallien und anderwärts sind lokale Spielarten entstanden. Seit Mitte des 4. Jahrhundert übernahm Syrien in der Entwicklung der christlichen Kunst mehr und mehr die Führung. Sodann bildet das hl. Land seit Konstantin einen Mittelpunkt kirchlicher Kunstbetätigung. Der monumentalen Skulptur dieser Länder gehören die vier Säulen des Altarbaldachins von S. Marco in Venedig an, die ein überaus reichhaltiges Beispiel der palästinensischen Redaktion des neutestamentlichen Bilderkreises um die Mitte des 5. Jahrhunderts darstellen. Hierher sind auch einige Skulpturen an S. Giovanni e Paolo und S. Marco und die Schnitzereien der Holztüre von S. Ambrogio in Mailand wie jene der Holztüre der Basilika von S. Sabina in Rom zu rechnen. In der koptischen Kunst treten mehrfach Beziehungen zur syrischen zutage. Spärlich sind die Denkmäler altchristlicher Freiplastik. Am verbreitetsten war die Gestalt des guten Hirten, in Statuetten in halber Lebensgröße, deren schönste ein hellenistisches Werk aus der Mitte des 3. Jahrhunderts sein dürfte. Zweifellos in Rom gearbeitet sind die Statuen des hl. Hippolytus und des hl. Petrus (in den vatikanischen Gärten), an denen nur Kopf und Hände später ergänzt sind. — Durch dieses ganze weite und schwierige Gebiet erweist sich Wulff als besonnener und kundiger Führer. S. Staudhamer

Danziger Kunstkalender 1914. Unter Mitarbeit usw. herausgegeben von Kurt Liebenfreund. Danzig, W. F. Burau.

Mit dem im vorigen Jahre erstmalig unternommenen Versuch hat der Herausgeber (zugleich Inhaber der Verlagsfirma) einen glücklichen Wurf getan. Wenn an dem 1. Jahrgang noch die unzweckmäßige Anordnung zu bemängeln war, so hat der vorliegende 2. Jahrgang sich schon die entsprechende Form gefunden. Es ist ein Wandkalender, der einen Abreißblock für die einzelnen Tage mit Daten aus der Danziger Geschichte und darunter einen Bilderblock mit abreißbaren Bildern je für eine Woche enthält. Vielfach hat das Bild Bezug auf ein Datum seiner Woche. Da das Format der Abbildungen nicht allzu klein werden sollte und der obere Tagesblock nicht schmäler sein durfte, ist er groß genug, um Zitaten aus Danziger Dichtern, Kunstschriftstellern und Geschichsschreibern Raum zu bieten. Häufiger finden sich darunter köstliche Gedichte des Romantikers Robert Reinick und Aphorismen von Schopenhauer, die freilich, wie bei ihm nicht anders zu erwarten, manchmal gewagt und paradox sind. Die Auswahl der Bilder ist eine recht gute; freilich haben sie — dem Namen des Kalenders nicht ganz entsprechend — nicht nur auf Kunst und Kunstgeschichte Bezug, sondern berücksichtigen in weitem Maße die Kulturgeschichte, was den Danzigern im Interesse der Kenntnis ihrer heimatlichen Vergangenheit allerdings nur willkommen sein kann. Neben Architekturdarstellungen, wofür Danzig die reichste Ausbeute gewährt, finden sich Bilder nach Gemälden, bezw. Radierungen und Stichen von berühmteren und bekannteren Künstlern (in zeitlicher Folge: Möller, Hondius, Falck, Stech, Chodowiecki, Joh. Karl Schultz, Bendrat u. a.). Die Reproduktionen sind gelungen, außer einigen wenigen, die augenscheinlich nach anderweitigen Reproduktionen, nicht nach Originalphotographien hergestellt sind (S. 2, 23, 37). Der Kalender präsentiert sich in guter Ausstattung, das mehrfarbige Titelbild ist von F. A. Pfuhle. — Im ganzen eine anerkennenswerte Erscheinung, die bei mäßigem Preise (M. 3.—) eine Fülle von Anregungen und eine erhebliche Bereicherung des Wissens zu bieten vermag. Es soll dies, wie behauptet wird, der einzige Kalender seiner Art in Deutschland sein. Wenn das der Fall ist, dann sollten auch andere kunstgeschichtlich bedeutsame Städte dem Beispiel Danzigs in dieser Art Pietät gegen die eigene Vergangenheit folgen. B. Makowski

Berichtigung. Die auf S. 111 abgebildete Krippe ist nicht jene für den Dom zu Linz, sondern für die Stadtpfarrkirche St. Ludwig in München.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Am 11. März fand die in der Mitgliederversammlung vom 18. Dezember vorigen Jahres beschlossene außerordentliche Versammlung in München statt. Ihr Zweck war die Beratung und Regelung der Beziehungen zur »Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.«, Beziehungen, die sowohl materieller als auch idealer Natur sind. Das Arbeitsprogramm lautete: 1. Beratung und Beschlußfassung über einen Antrag der Vorstandschaft auf Änderung der §§ 1 und 3 der Satzungen. 2. Beratung und Beschlußfassung über Anträge der Vorstandschaft zur Regelung der Beziehungen zwischen der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, e. V.«, und der »Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.«. Zu beiden Punkten der Tagesordnung waren mit der am 28. Februar versendeten Einladung Anträge der Vorstandschaft gedruckt versendet worden. Alle Anträge wurden in vierstündiger Beratung angenommen. Ein gedruckter Bericht wird den Mitgliedern zugleich mit dem Bericht über die Verlosung 1913 zugehen.

JANUAR-AUSSTELLUNG IN BERLIN

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

Ohne einen besonderen Programmruf ist jetzt in der Reichshauptstadt ein neuer Versuch zu einer speziellen Art von Ausstellungen gemacht worden. Man wollte zweierlei erreichen. Einerseits sollte, wie sonst in unserer Zeit den Ferien und Landfreuden des Sommers das Gleiche für den Winter, insonderheit der Wintersport, gegenübergestellt wird, ebenso der oder den großen Ausstellungen vom Sommer eine entsprechende für den Winter an die Seite gestellt werden. Andererseits sollte einmal versucht werden, ohne die Extreme der Reaktion und des Radikalismus auszukommen, also weder ur-akademisch noch auch ur-modern aufzutreten, sondern sich in dem breiten Spielraum des »Mittleren« zu ergehen.

Der Gedanke an sich ist nicht übel und kann bei einer weitgespannten Durchführung lehrreich, sogar auch wirtschaftlich fruchtbar werden; ein eigenes produktives Fortschreiten hat er sich allerdings von vornherein verwehrt. Nun scheint aber diese erste Durchführung Unglück gehabt zu haben. Durchschaut man nämlich dasjenige näher, was dargeboten und berichtet wird, so scheinen die jetzigen Unternehmer so viel Absagen bekommen zu haben, daß sie sich über ihre Bemühungen schwerlich sehr freuen können. Es ist auch ersichtlich keine Vereinigung oder dergl. als soziale Grundlage der Ausstellung zustande gekommen, sondern es zeichnen nur eben drei Künstler als »Ausstellungsleitung«: der Bildhauer R. Felderhoff, der Maler M. Schlichting und der Architekt Br. Schmitz. So sind lediglich etwas über anderthalb Hundert Nummern zusammengekommen — allerdings mit dem großen Vorteil, daß sie gut »auseinandergehängt« werden konnten. Und das Dargebotene gehört allermeist sowohl seiner Richtung nach wie auch in einigen Stücken selbst zu den bekannten Dingen. Trotzdem ist es interessant, zu sehen, was sich da trotz seiner Bekanntheit doch wiederum erfreulich oder unerfreulich ins Bewußtsein des Beschauers einlebt.

In dieser Beziehung erscheinen besonders sympathisch zahlreiche Gemälde von F. Klein-Chevalier. Es sind meistens Szenen vom Schifferleben, Akte am Strand u. dgl. m., alles in einer natürlichfrischen Bewegung und mit dem Eindruck einer natürlichen Duftigkeit. Außerdem sticht ein männliches Porträt hervor, in jedem Sinn eindringlich — eines der nicht gerade häufigen Porträts, die sozusagen von innen heraus, nicht von außen hinein gemalt sind.

Einige andere Künstler, die durch Porträts wenigstens einigermaßen hervorragen, sind teils altangesehene wie J. Block, O. H. Engel, O. Heichert, teils jüngere wie W. Schmurr mit seiner bereits bekannten Darstellung des in der Kälte des Winters malenden Clarenbach und der sonst vorwiegend durch Zeichnungen angesehene P. Halke. Von dem vielbeschäftigten und vielbegehrten H. Vogel ist ein »Junger Orgelspieler« da — so wie man's »gut altdeutsch« nennt.

Am Interesse für das selbständige Komponieren fehlt es nicht. Das Riesengemälde »Auswanderer« von Frdr. Pautsch (Lehrer an der Breslauer Akademie) besitzt etwas von wirklicher Größe in der gesamten Zusammenstellung und in dem Ausdruck der Gesichter; schade nur, daß die Farben etwas gar unnatürlich forciert sind. (Im übrigen fehlen diesmal Farbenexperimente so gut wie ganz; doch die kräftigen farbigen Konturen in den Mädchenszenen u. dgl. des P. Schad-Rossa machen einen glaubhaften Eindruck.) Nach einem lyrischen Ausdruck bemüht sich auch der Dresdener Wolfgangmüller sowohl in dem lebhaften Schwung seines »Schlittschuhläufers« wie auch in den kleinen traumhaften Malereien »Der Einsame am Meere« und »Morgenschlaf«. Eine Gruppe von zwei stehenden Aktgestalten — die eine mit einer Blume — und von zwei sitzenden Bekleideten wird von H. A. Bühler als »Blaue Blume« bezeichnet. Durch ein mit Putten u. dgl. belebtes Bild »Die Eiche« bringt sich M. Brandenburg und durch »Singende Mädchen« Sabine Reicke in Erinnerung. Auch das leuchtkräftige Interieur »Winterabend« des uns bereits sympathisch bekannten jungen Fr. Eichhorst wirkt mehr als Komposition denn als Interieur. — Für das letztere ist diesmal fast gar nichts getan. Szenische Zusammenstellungen, denen man zu sehr die Absicht anmerkt, fehlen wiederum nicht, wie z. B. »Im Garten« von W. Müller-Schönfeld. Zum »Modernsten« gehört das allerdings wenig eindrucksvolle Durcheinander in L. Vacatkos »Kampfspiel« und »Stürmisches Drängen«.

Für die Interessen einer christlichen Kunst fällt beinahe gar nichts Positives und wenigstens nichts direkt Negatives ab. L. Dettmann variiert seine bekannte Hüttenszene mit Christi Geburt diesmal unter dem Titel »Das Kind auf Stroh« und K. Strathmann seinen satirischen Bildertypus durch das Gemälde von der Predigt an die Fische: »Der heilige Franz von Assissi«.

Das landschaftliche Drängen scheint hier einmal gestoppt zu sein; H. Hartigs, des leider verstorbenen, »Nebelmorgen im Odertal« läßt sich in doppeltem Sinn als groß angelegt bezeichnen. Ein lebhafterer Eifer wendet sich den Stadtbildern zu. Voran steht hier M. Schlichting mit einem Motiv vom Leipziger Platz in Berlin: »Großstadtbild« und einem »Blick auf Paris«; der duftige Übergang von einem nahen Weiß in ein fernes Bläulich gibt einen interessanten Gegensatz zu »Mondnacht (Danzig)« von A. Scherres.

Bleiben nur noch Plastik und Architektur. In der

ersteren bewährt R. Felderhoff den Ruhm, den er sich mit Recht in einer der letzten Berliner »Großen« erworben, durch gute Porträtbüsten. Ein eindrucksvoller geistiger Ausdruck zeigt sich in dem Marmortorso »Elegie« von dem Altmeister G. Janensch. Die verschiedenen Tänzerinnen u. dgl. von A. Lewin-Funcke und von W. Schott sind bekanntlich von anderer Art.

Eher zur Architektur als zur Plastik möchte man die bereits wohl überall bekannten und überall beurteilten Leistungen von Fr. Metzner rechnen. Es sind hier mehrere ausgeführte Werke und zahlreiche Photographien nach denen am Völkerschlachtdenkmal u. dgl. zu sehen. Wenn man all das beisammen hat, so kann man wenigstens anfangs von einer imponierenden Wucht sprechen; und »Der Leidtragende« wird wahrscheinlich auch den Augenblickseindruck überdauern. Allmählich jedoch bekommt man diese stilisierten Muskeln, diese architektonischen Rundflächen, ja selbst die zunächst sehr interessante Verwandtschaft mit dem Bildhauer Barlach doch etwas satt.

Die damit in Verbindung stehenden Architekturen von Br. Schmitz sind hier photographisch ebenfalls zu sehen — am beachtenswertesten vielleicht die gleichfalls schon bekannten sehr eigenartigen Entwürfe zur neuen Herstellung des Freiberger Domes.

Während so einmal den gegenwärtigen Kunsttrieben die Spitzen abgebrochen werden sollen, wird gerade anderswo eine neue Spitze geschliffen. Der Typus des für Händlerzwecke »entdeckten« und »gemachten« Künstlers setzt sich jetzt fort durch die Hervorziehung des in der Kunstgeschichte bisher fast nur den Nachschlagefingern bekannten Alessandro Magnasco. Die nahezu siebzig Gemälde usw., die der Berliner Kunstsalon P. Cassirer vereinigt ausstellt, zeigen den spätitalienischen Barockmaler mit den imposanten Theaterszenerien, meist vor einem aufrauschenden Meere, dessen anstürmende Wellen hübsch eigenartig die bekannte barocke Diagonallinie variieren. Das große Temperament, das in alldem liegt, interessiert im Anfang sehr. Bald aber findet man doch heraus, daß beispielsweis eine »Ekstatische Versammlung« mehr um des Aufbaues der Versammlungsszene als um des Ekstatischen willen gemalt ist. Und mögen andächtige Pilger sich am Strande versammeln, oder mag ein griechischer Gott einer Göttin nachlaufen, oder mag es irgend eine religiöse Szene geben — es ist doch immer wieder »dieselbe Couleur in Grün«.

AUSSTELLUNG »NEUES BAUEN«

Unter dem programmatischen Titel »Neues Bauen« veraustaltet der Mannheimer Freie Bund eine kleine, aber durch ihre Zusammenstellung hervorragende Ausstellung von Modellen und Reproduktionen moderner Bauten. Der Titel »Neues Bauen« verspricht sehr viel, wenn man daran denkt, was bei der heutigen Bautätigkeit und bei der immerhin zahlreichen Schar guter und feiner Köpfe unserer modernen Architekten dazu gehört, ein Bild zu geben von der zeitgenössischen Architektur. Andererseits — das ist der einzige Fehler der Ausstellung, ein Fehler, der gerade der pädagogischen Intention des Freien Bundes nicht hätte unterlaufen dürfen — vermißt man sehr einen kurzen Entwicklungsüberblick. Was bezweckt man mit dieser Architekturschau? »Es fehlt der Allgemeinheit, dem Volke, dem Laienpublikum, an einer Methode der Betrachtung, an einer sicheren Art der Einfühlung, mit deren Hilfe man nicht nur die Absichten des Künstlers richtig zu erkennen und zu erleben vermag, sondern durch welche auch das Urteil über die Qualität eine Schärfung erfährt.« So Dr. Wichert in seinem Begleitwort. Darüber kann man große Zweifel hegen, ob gerade ein Einfühlen in die modernen Bauprobleme herbeigeführt werden kann, ohne die Unterlage der letzten Entwicklung.

Eine derartig vollständige, im Zusammenhang der Bauentwicklung der letzten dreißig Jahre stehende Bauausstellung lag, so lehrreich und erzieherisch wertvoll sie auch gewesen wäre, wohl nicht in der Absicht und der Kraft der Ausstellungsleitung. So muß man ihr schon deshalb Dank wissen, daß sie es dahin gebracht hat, die Baukunst der letzten Jahre auf dem Gebiet des Waren- und Geschäftshauses, des Bahnhof- und Schulbaues in fast lückenloser Darstellung in ihrer Ausstellung zu vereinigen.

Das Warenhaus wird repräsentiert durch drei Haupttypen. Wertheim-Berlin von Messel, Leonh. Tietz-Düsseldorf von Olbrich und Leonh. Tietz-Köln und Knopf-Karlsruhe von Wilhelm Kreis. Darin allein liegt Entwicklung. Interessant ist das sich steigernde Ornamentikbedürfnis, das bei Messel kaum auf seine Kosten kommt, bei Olbrich schon weitgehendem Interesse begegnet, bei Kreis dagegen, — dem letzten in der Entwicklung — zu einer Hauptforderung wird. In der Gesamterscheinung der moderen industriellen und kommerziellen Architektur scheint mir Kreis eben wegen der jeder Zweckmäßigkeit widersprechenden Ornamentik der unzeitgemäßeste zu sein.

Ihm möchte ich im Bureauhaus- und Fabrikbau die Berliner Hans Bernoulli und Alfred Grenander gegenüberstellen. Der Kulturwert der modernen Architektur mit ihren neuen Bauaufgaben kann nicht darin liegen, daß man den Zweck verhüllt durch Ornamentblender, sondern wie Bernoulli und Grenander von innen heraus den Ausdruck des Zwecks gestaltet.

Neben dem Warenhausbau ist es nur die Gestaltung unserer Bahnhöfe, die den schaffenden Künstler in solchen Gegensätzen zeigt, denn Schulhaus- und andere Bauten lassen mehr Spielraum für die Wohnhausarchitektur. Der Darmstädter Bahnhof von Putzer gibt den Beweis dafür, daß die Grundursache der Monumentalwirkung in der klugen Verbindung von vertikalen und horizontalen Zügen liegt; die starken und plumpen Unterbrechungen der Vertikalen an diesem Bahnhof drücken den Bau zumal bei der schlechten Dachlösung zusammen. Der Basler Bahnhof von Curjel und Moser, wie der erst im Entstehen begriffene Stuttgarter der Architekten Bonnatz und Scholer sind die besten der modernen Bahnhofproblemlösungen. Der Basler Bahnhof zeichnet sich besonders durch eine feine Abstimmung der Ornamentik zur Zweckmäßigkeit aus.

Auf die übrigen Objekte der Mannheimer Ausstellung näher einzugehen erübrigt sich. Es genügt zu sagen, daß nahezu alle Probleme der modernen Architektur dort zur Darstellung gekommen sind. Und es bleibt das Verdienst des Freien Bundes, gerade durch den Hinweis auf diese aktuellen Themata der zeitgenössischen Baukunst tiefergehendes Interesse geweckt zu haben.

Hermann Leopold Mayer

WIENER AUSSTELLUNGEN

(Fortsetzung)

Gänzlich abweichend von den allgemein üblichen Ausstellungen hat diesmal die »Secession« sich präsentiert, sie hat ausschließlich nur Skizzen und Studien zur zur Ausstellung gebracht, was von der einen Seite als ein besonderer Vorzug, von der andern Seite als empfindlicher Mangel betrachtet wird. Sei dem, wie es wolle, jedenfalls bietet die diesjährige Herbstschau der Secession ungemein viel des Interessanten. Die hervorragendsten

Künstler sind unzweifelhaft der geniale Graphiker Ferdinand Schmutzer und Rudolf Bacher, der an Stelle l'Allemands neugewählte Professor an der k. k. Akademie der bildenden Künste. Schmutzer bringt außer bis fast zur Bildmäßigkeit durchgeführten Vorstudien, zwei Porträts, eine holländische Barbierstube und ein Küchen-Interieur, Bacher Kopfstudien, Akte und Tierbilder sowie vollendet schöne Aquarellskizzen. Aus diesen kann man so recht wieder sehen, mit welcher Gewissenhaftigkeit und mit welch umfassendem Können dieser Künstler ans Werk geht. Von den übrigen Ausstellern seien noch genannt Friedrich König mit vorzüglichen Exlibris- und Buchillustrationen, auch ausgezeichnete Baumstudien zeugen von dessen großer Vielseitigkeit. Ebenso vielseitig ist Grom-Rottmayer in seinen reizenden Kinderstudien, seinen Porträtskizzen und Landschaftsbildern. Hänisch findet mit den Skizzen zu Alten Städtchen in Franken, seinen Dörfern und Maria Theresianischen Motiven aus der Umgebung Wiens viel Bewunderung. Liebenweins Tierbilder, Kolbs Vogelsittiche und eine farbige Fresko-Studie, Jarockis litauische Landschaftsstudien, die Aktstudien Stöhrs, die äußerst sorgfältig behandelten aquarellierten Zeichnungen Stolbas, Müllers figurale Kompositionen aus einem Zyklus, benannt »Momente des Schweigens«, Offners Bildnisstudien, Stoitzners Landschaften sind ohne Ausnahme recht gute ausstellenswerte Leistungen; auch die Studien von Harlfinger, Anton Nowak, Franz Tichy, Oswald Roux und Otto Friedrich erregen lebhaftes Interesse. Daß eine Secessions-Ausstellung nicht ohne Josef Engelhart ist, dürfte wohl selbstverständlich sein. Der bekannte Meister zeigt uns zunächst die zahlreichen zeichnerischen Vorarbeiten zu seinem Waldmüller-Denkmal, dann aber auch Reisestudien aus dem Orient und prächtige Bleistiftskizzen aus seinem eigenen Familienkreise. Damit wollen wir schließen. Die ganze Ausstellung umfaßt zirka 400 Nummern und macht recht gute Stimmung für die nächste Kunstschau dieser nach einiger Pause wieder kräftig und originell vorwärts strebenden Vereinigung.

Auch der Albrecht-Dürer-Bund macht recht anerkennenswerte Anstrengungen, sich immer mehr durchzusetzen, nachdem er einige Jahre hindurch ein ziemlich unbeachtetes Dasein gefristet. Der Albrecht-Dürer-Bund ist die älteste Künstlervereinigung Wiens, er muß also besonders darauf bedacht sein, es bei seinen Ausstellungen an der pflichtgemäßen Bedachtnahme auf die Anforderungen unserer Zeit nicht fehlen zu lassen. Da nun diesem Umstand bei der gegenwärtigen Leistung mehr als früher Rechnung getragen wird, erklärt sich wohl die Tatsache, daß eine stets größere Zahl von heimischen Kunstfreunden die Dürerbund - Ausstellungen aufsucht, um die Arbeiten von Kunstbeflissenen kennen zu lernen, die in den übrigen Ausstellungen nicht anzutreffen sind. Auch gegenwärtig sind wieder einige neue Kräfte eingeführt. So Alfred Rottmanner, der sich als wagemutiger Freilichtbekenner vorstellt. Seine Bilder »Abschied« und »Sommer« sind vortrefflich gemalt nnd erinnern lebhaft an die Münchener Tradition der letzten Jahre. Grabwinkler bringt eindrucksvolle Landschafisbilder, Wesemann unter anderem ein kräftiges Pastell »Der Unbeugsame — der Tod als Ritter« —, das Aufsehen erregt, Götzinger hübsche Stadtansichten, Hermann ein Interieur von guter Wirkung, Fritz Lachs fein durchgeführte Aquarelle ebensolche auch Th. von Ehrmann, Widlicka Kinderbilder von großer Innerlichkeit. Sehr schön und von besonders geschmackvoller Farbengebung ist Gustav Bitterlichs »Waldwiese«, auch Hermann Schmids »Rathaus in Steyr« ist recht bemerkenswert, nicht minder Elise von Kohls »Schulerstraße in Wien«. Dussek zeigt ein sehr gut und vornehm gemaltes Herrenporträt (Freiherrn von Hübel) Girardi überaus natürliche Blumenstücke. Die Landschaftsbilder von Brunner, Lindemann, Lukacs, Musser, Preuß, Raudnitz und Stifler möchten wir nicht unerwähnt lassen. An Radierungen — nicht der schwächste Teil der Ausstellung — sind recht tüchtige und ausdrucksreiche vorhanden, besonders diejenigen von Alois Arnsegger, J. F. Benesch, Celia Stuewer sind von ausgezeichneter Komposition, ferner sind Burrian, E. von Tannenhagen, Hayd, Samz, Zlatuschka, Feith (dieser mit farbigen Radierungen) durch sehr solide Arbeiten vertreten. Von Zeichnern möchten wir noch Karl Hoefner nennen sowie Franz Wimmer, welch letzterer einige seiner phantasiereichen Federzeichnungen zur Ausstellung gebracht hat. Überaus schwach und dies ist sehr zu bedauern, kommt die Plastik zur Geltung, sie beschränkt sich auf eine Marmorbüste und eine zierliche Holzstatuette von Senoner, Holzfigürchen von Sauter und zwei Porträtplaketten Bocks, Liszt und Mahler. Ein besonderer Grund der diesmaligen Ausstellung des Albrecht-Dürer-Bundes eingehender zu gedenken, ist der, daß derselben auch eine Nachlaß-Ausstellung des jüngst verstorbenen Malers Hugo Schubert angegliedert ist. Der Künstler zählte noch nicht vierzig Jahre, als er, von einer Studienfahrt heimkehrend, erkrankte und innerhalb weniger Tage vom Tode hinweggerafft wurde, der seinem künstlerischen Aufstieg ein Ziel setzte. Die hier ausgestellte Sammlung umfaßt ungefähr vierzig Gemälde, meist Porträts, von denen das Bild seines Vaters, des bekannten Illustrators August Schubert, und das Bild eines jungen Mädchens in Weiß besonders auffallen. Schuberts Art ist so ungeklügelt und frisch, bedeutet eine so unmittelbare Wiedergabe des Geschauten mit den einfachsten Mitteln, daß die heitere Arbeit seiner Bilder wie etwas Selbstverständliches erscheint. Das gilt hauptsächlich von seinen Landschaftsbildern, aber auch das Figürliche ist leicht und flüssig gemalt, so die prächtigen Genrestücke »Die Näherin« »Alte Frau beim Kirchgang«, »Vor dem Ausgang« usw., die alle einen köstlichen Farbenglanz haben. Im ganzen zeigt sich der ehrliche, auf sicherer Grundlage auf bauende Künstler, der niemals einem flüchtigem Tagesgescmack Konzessionen macht, dem lediglich der innige Anschluß an die Natur zum Leitstern seiner künstlerischen Arbeit geworden ist.

(Schluß folgt.)

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Ein Studentenhaus in Marburg an der Lahn will der Thüringer Hausverein bauen. Zur Erlangung von Entwürfen hat er einen Wettbewerb veranstaltet, an welchem sich solche selbständige Architekten beteiligen können, welche dem K. V. (Verband der kath. Studentenvereine Deutschlands) angehören. Es sind drei Preise von zusammen 1000 M. ausgesetzt. Dem Empfänger des 1. Preises wird außerdem die Bauleitung übertragen. Entwürfe sind bis zum 15. April 1914 an Dr. Schild, Göttingen, Hainholzweg 30, einzusenden. Von diesem sind auch die näheren Wettbewerbsbedingungen zu erfahren.

Wettbewerb für Maler. Die Kgl. Akademie der Künste in Berlin schreibt den Wettbewerb um den Rauffendorf-Preis für Maler aus. Der Preis besteht in einem Stipendium von 4000 M. und wird jedes zweite Jahr — abwechselnd für Maler und Bildhauer — ausgeschrieben. Zur Teilnahme werden nur unbemittelte Bewerber christlicher Religion beiderlei Geschlechts zugelassen, die eine der deutschen Kunstakademien oder der diesen gleichstehenden Kunstschulen

des Deutschen Reichs oder das Staedelsche Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. besuchen oder zur Zeit der Ausschreibung des Stipendiums nicht länger als ein Jahr verlassen haben. Bewerbungen sind bis zum 3. November ds. Js. an die Kgl. Akademie der Künste zu Berlin W 8, Pariser Platz 4, einzusenden.

Bildhauer Professor Jakob Bradl wird demnächst München verlassen, um ein neues Wirkungsfeld zu betreten. Am 1. April wird er nämlich die Direktion der Fachschule für Holzschnitzerei in Oberammergau übernehmen. Der bisherige Leiter Ludwig Lang wird sich nach vierzigjähriger Tätigkeit in den Ruhestand begeben. Der Kirchenchor-Verein München-Neuhausen, dessen Ehrenvorstand Professor Bradl war, veranstaltete als Abschiedsfeier am 13. März ein Konzert, das namentlich auch von Künstlern stark besucht war. Der Gefeierte, der bekanntlich auch für die Schauspielkunst hohe Begabung besitzt, trug bei demselben zwei Dichtungen vor.

Bamberg. Der Stadtmagistrat erwarb das Gemälde »Cäcilia« von Prof. K. Schleibner, welches der Künstler dem Kirchenbauverein seiner Heimatgemeinde Hallstadt gestiftet hat, für das Städtische Gemäldemuseum. Es ist ein wesentliches Verdienst des kunstsinnigen Bürgermeisters Wächter, die heimatliche Kunst zu pflegen und zu fördern; möge dies Nachahmung finden. — Genanntes Bild ist eine vortreffliche Jugendarbeit des Künstlers und ist durch die Reproduktionen der G. f. ch. K. weithin bekannt.

Kunstverein München. Der handliche Rechenschaftsbericht für 1913 zählt 4809 Mitglieder auf. Unter den Veranstaltungen des abgelaufenen Jahres sind zwei in angenehmster Erinnerung und verdienen durch ihre Bedeutung besondere Anerkennung: Die Ausstellung der Gemälde aus der Privatgalerie S. Kgl. H. des Prinzregenten Luitpold von Bayern und die Ausstellung »Bayerische Kunst im 18. Jahrhundert«, die gemeinsam mit dem Verein Bayerischer Kunstfreunde durchgeführt wurde. Übrigens boten auch die Wochenausstellungen und namentlich einige Gedächtnisausstellungen sehr viel Wertvolles. Ausgestellt waren 6641 Werke.

Frühjahrsausstellung der Münchener Secession. Die Eröffnung erfolgte am 3. März. Über 1700 Werke wurden eingesandt, von denen die Jury gegen 570 annahm. Die Säle der Secessionsgalerie sind auch diesmal der Ausstellung angegliedert.

Für den Wettbewerb um Entwürfe zu Kleinmöbeln, den der Verein für Deutsches Kunstgewerbe zu Berlin auf Anregung seines Mitgliedes, Herrn Carl Jacob in Berlin erlassen hat, sind 1586 Wettarbeiten eingegangen. Das Preisgericht hat je einen ersten Preis von 400 M. dem Architekten Paul Buhrow in Berlin und dem Architekten Erich Knüppelholz in Berlin-Friedenau, je einen zweiten Preis von 200 M. dem Architekten W. von Nessen in Neukölln, dem Kunstgewerbezeichner Wilhelm Kienzle in München und dem Architekten Paul Buhrow in Berlin, je einen dritten Preis von 100 M. dem Kunstgewerbezeichner Wilhelm Kienzle in München, Walter Kostka in Berlin-Südende, dem Architekten W. von Nessen in Neukölln und Max Müller in Berlin zugesprochen. Ferner sind auf Vorschlag des Preisgerichtes achtzehn und freihändig noch sechs Entwürfe zu je 50 M. angekauft und 30 Entwürfe durch eine lobende Erwähnung ausgezeichnet worden.

Ars sacra, Verein zur Förderung religiöser Kunst, Köln. Am 10. März hielt der Verein eine Hauptversammlung ab zum Zwecke der Neuwahl des Vorstandes, der Genehmigung der Satzungen und der Eintragung des Vereins in das Vereinsregister. Der Vorstand blieb im wesentlichen unverändert. Zum I. Vorsitzenden wurde durch Akklamation einstimmig Dr. A. Huppertz gewählt, dann in gleicher Weise die übrigen Vorstandsmitglieder: Diözesanbaumeister H. Renard (stellvertretender Vorsitzender), Bildhauer S. Kirschbaum (Schriftführer), Hofgoldschmied J. Kleefisch (Kassenwart), Bildhauer Prof. Gg. Grasegger, Maler J. Osten, Stadtverordneter Architekt Th. Roß. Sodann wurden die von einem Juristen geprüften Satzungen genehmigt und die Eintragung des Vereins in das Vereinsregister beschlossen. Eine reizende Aufgabe hat der Verein für die Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914 übernommen, nämlich die vollständige Ausstattung der Kirche im »Niederrheinischen Dorf«. Dieses wird am äußersten Ende der Ausstellung nach den Plänen des Architekten Prof. G. Metzendorf (Essen-Ruhr) an dem von Bäumen und Buschwerk gesäumten Ufer des Rheines erbaut. In der Mitte erhebt sich, an drei Seiten von Plätzen, an der vierten von einer Straße begrenzt, die Kirche nach dem Entwurfe zweier Vereinsmitglieder, der Architekten Heinr. Renard und Stephan Mattar. Andere Mitglieder des Vereins liefern die hierzu eigens ausgeführten Einrichtungsgegenstände, Malereien, Plastiken, Möbel, Fenster, Goldschmiede- und Kunstschlosserarbeiten, Paramente usw. Orgel, Glocken, Uhr und Glockenspiel werden von Spezialfirmen geliefert. Der Jury, welche für die Dorfkirche besonders gebildet wurde, gehören an vonseiten der Ausstellungsleitung Prof. Metzendorf und Museumsdirektor Dr. Hagelstange, von seiten des Vereins der Vorsitzende und die beiden erbauenden Architekten. Der Besucher der Ausstellung wird, wenn er sich durch all die monumentalen Bauten mit ihrer überreichen Fülle von Ausstellungsgegenständen durchgearbeitet hat, überrascht und erleichtert aufatmen, wenn er, um eine Ecke biegend, plötzlich die hübsch gelegene Bautengruppe des „Niederrheinischen Dorfes“ vor sich sieht, und in dem schmucken Kirchlein wird die für ihren Platz eigens gefertigte Ausstattung sich besonders reizvoll präsentieren.

Kunstgewerbeschule der Stadt Köln. Das Sommersemester begann am 10. März. Bedingung für die Aufnahme ist im allgemeinen das zurückgelegte 16. Lebensjahr oder der Nachweis einer mindestens zweijährigen praktischen Tätigkeit. Die kirchliche Kunst wird besonders berücksichtigt. Näheres siehe Inserat der vorigen Nummer.

BÜCHERSCHAU

Meister der Farbe. Europäische Kunst der Gegenwart. 1914, Heft I. Verlag E. A. Seemann, Leipzig. Abonnementpreis für 12 Monatshefte M. 24.—; Einzelheft M. 3.—.

Auf obige schöne Publikation wurde an dieser Stelle schon oft hingewiesen. In vorliegender Nummer sind Claus Meyer, Jef Leempools, Alexander Koester, Hans Thoma, A. M. Gorter, Otto Greiner mit je einem farbigen Blatt vertreten. Jedem Bild ist eine kurze Einführung beigegeben; es liegt nahe, daß es dabei nicht immer ohne Überschwenglichkeit abgeht. Mehr komisch als geistreich wirkt im Aufsatz über Thomas Bild die Versicherung, man fühle in diesem Werke das Deutsche, das in notvoller Stunde durch die Formel Luthers: »Hier stehe ich, ich kann nicht anders« mit Gelassenheit und ruhiger Gebärde auch bei Thoma zum Ausdruck gekommen sei. Aigner

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

WIENER AUSSTELLUNGEN

(Schluß)

Österreichischer Künstlerbund. Diese Künstlervereinigung ist nicht mit dem »Bund Österreichischer Künstler«, an dessen Spitze Gustav Klimt steht, zu verwechseln, wozu ja die Namensähnlichkeit leicht verführen könnte, sondern so ziemlich als des letztgenannten Bundes künstlerisch polare Gegenerscheinung zu betrachten. Auswüchse der sogenannten Allermodernsten sind ihm — glücklicherweise — fremd. Dieser Umstand trägt vielleicht stark dazu bei, daß der »Österreichische Künstlerbund« immer größeren Zuspruch findet, da das Publikum anfängt, sich von den modernen und übermodernen Exzentrics Künstlern mehr und mehr abzuwenden. Die gegenwärtige Ausstellung im Kunstsalon Pisko zeigt wieder einen soliden Grundton. Es sind meist bekannte Namen, die wir in der Ausstellung antreffen, so Hlavacek mit einer ganzen Serie koloristisch wie zeichnerisch virtuoser Landschaftsbilder und Naturstudien, Jacques Sternfeld mit Porträts und recht beachtenswerten poetisch anklingenden Genrestücken, Erwin Pendl bringt einige seiner in bekannter Gründlichkeit gemalten Veduten und Stadtbilder, desgleichen Karl Weiß, während Hermine Schuch (Graz) eine klare, friedvolle »Steyerische Landschaft« ausstellt. Stoitzner (Vater) beweist in einem vorzüglichen Chrysanthemen-Stilleben große vitale Frische und Technik, die sich auch auf seine Landschaftsbilder übertragen haben. Gute Landschaftsbilder bringen noch Julius Bosse (Abbazia), dessen Spezialität, Porträts, diesmal gänzlich fehlen. Luise Bosse, des Künstlers Gattin, zeigt hübsch komponierte Papiermosaikbilder, die in das Gebiet der Plakattechnik hinüberreichen. Ein eigenartiges Gemälde ist Marussigs »Wonniger Fang«, an Böcklin erinnernd, voll koloristischen Glanzes und außerordentlich fein nuanciert. Pauline Ebner hat reizende Kinderbildchen von bestrickendem Zauber gemalt. Von Kuderna und Olpinski sind Porträts von großer Treffsicherheit in der Auffassung und im Ausdruck zu sehen. Mit eindrucksvollen Landschaften sind noch Boeck, Deutsch, Jurkic, Kargl, Stoeckl und Helene Drost vertreten. Albert Sallaks (Ried) ägyptische Gouaches finden viel Beifall. Bei den plastischen Arbeiten ist es wieder Michael Six, der eine Gußmedaille mit einem edlen Madonnenbild und eine recht hübsche Fayence »Gänseliesel« benannt, zur Ausstellung bringt; von dem bewährten Holzbildhauer Zelezny fällt ein Richard-Wagner-Kopf auf. Schmuckstücke von Schwarzböck und originelle Keramiken von dem Znaimer Möstl dürfen nicht unerwähnt bleiben. Die Ausstellung ist ein vollgültiger Beweis für das Können der Bündler.

Die Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs, die erst jüngst den Schwedischen Künstlerinnen ihr Heim gastfrei zur Verfügung stellte, hat nunmehr ihre eigene »Jahresausstellung« eröffnet. Einen geschlossenen Gesamteindruck des gemeinsamen Zieles dieser Künstlerinnen vermittelt die Ausstellung gerade nicht. Zwar stehen alle Mitglieder im Banne des malerischen Fortschritts und jede bemüht sich nach Kräften, eine möglichst wuchtige malerische Handschrift zu bekunden, trotzdem geht aber wohl jede ihre eigenen Wege. Im übrigen ist die so bedingte individuelle Nüancierung der ausgestellten Werke sehr begrüßenswert. Den tiefsten Eindruck machen wohl die in der Art Teniers gemalten Bauernszenen der Italienerin Rossi-Minzi, speziell das Bild des Pellagrakranken. Das Kinderbildnis der Malerin Magyar zeichnet sich durch gute Charakterisierung eines Wiener Proletarierkindes aus. Frau Nahowska scheint ans Dekorative zu weisen, ihr Gemälde »Mutterliebe« macht einen tiefgehenden Eindruck. Das Porträt eines Privatgelehrten von Baronin Krauß ist von tiefer Leuchtkraft. Das Gartenbild der Frau Brand-Krieghammer zeigt, daß deren Vorzüge ebenfalls im Kolorit beruhen. Frau Neumann-Pisling gibt ein Stilleben von nicht alltäglicher Farbenharmonie, Fräulein Adler ein flottes Gebirgsbild. Sehr lobenswert sind die Miniaturen von Fräulein Johanna Freund und die altwienerischen Zeichnungen von Fräulein Rothe. Feine Emailstücke sehen wir von Frau Meier-Michl und Fräulein Neuwirth, auch die Zeichnungen von Frau Pollak-Kotanyi sprechen von ungewöhnlicher Begabung. Im graphischen Teil der Ausstellung sind es hauptsächlich die Karikaturen der Frau Berta Czegka und die »Welle« von Frau Hitschmann-Steinberger, die bedeutenden Erfindungsreichtum verraten. Hübsche Leistungen bieten ferner die Arbeiten von Fräulein Margarete Stall aus München, Frau Therese von Moor, Frau Noske-Sander, Frau Paula Guggitz und Fräulein Bogdan. Damit dürfte das Wesentlichste der Ausstellung charakterisiert sein.

Endlich haben wir noch Notiz zu nehmen von der Schwarz-Weiß-Ausstellung des »Akademischen Verbandes für Literatur und Musik in Wien«. Wieso gerade dieser Verband für Literatur und Musik dazukommt, eine derartige Ausstellung in die Wege zu leiten, ist etwas dunkel, doch soll ihm deshalb das Verdienst nicht geschmälert werden, daß er uns zu einer recht gediegenen Ausstellung, wie wir solche in dieser aparten Art selten in Wien zu verzeichnen haben, verholfen hat. Man wird schwerlich bald wieder eine solche Fülle ausgezeichneter und auch merkwürdiger Arbeiten auf einem so engen Raum zusammengedrängt finden. An den verschiedenen Einzelheiten, die zu sehen sind, kann man einen großen Teil der Entwicklung der Schwarz-Weißkunst eingehend verfolgen. Beteiligt haben sich viele der besten modernen Künstler. Von Ernst Barlach gibt es eine Reihe großer, wuchtiger Steinzeichnungen zu »Der tote Tag«. An der Spitze der Wiener Aussteller steht Max Klimt mit seinen virtuosen Zeichnungen. Anton Hanak, ein Hellmer Schüler, stellt eine Anzahl Tuschzeichnungen aus, legt bewegte Akte wie Silhouetten an und erhält so ganz plastisch gesehene Motive. Löffler zeigt hübsche farbige Zeichnungen aus der Wachau (Dürnstein). Viel Bewunderung finden Erwin Langs Holzschnitte, teils Architekturen (Stephanskirche, Naglergasse), teils Kompositionen zu Dantes Vita nuova. Marianne Seeland, ein noch junges Mädchen, stellt Biblische Szenen von großer Naivität der Empfindung aus. Gütersloh, Kokoschka und Schiele präsentieren sich in der gewohnten persönlichen Eigenart. Sehr gute Blätter sind auch von Adolf Hölzel vorhanden, der sein starkes und kerngesundes Temperament hier bestens zur Geltung bringt. Seine Kreide- und Bleistiftzeichnungen zeigen die Vorzüge seiner Graphik im hellsten Licht. Der Prager Stursa bringt Zeichnungen von so verwegener Art in der technischen Ausführung, daß wir uns deren Kritik erübrigen wollen. Harta beweist sein zeichnerisches Können durch vorzüglich ausgeführte Aktstudien. Seine Pariser Straßenszenen dagegen reichen schon mehr in das futuristische Gebiet hinüber. Auch von Liebermann, Lovis Corinth, Orlik, Slevogt sind Handzeichnungen, Radierungen, Steindrucke und Holzschnitte zu sehen, die alle mehr oder minder in der diesen Künstlern persönlich liegenden Art ausgeführt sind, viel Geniales neben manchem Unverständlichen. Prächtige Blätter zeigen die Engländer Strang, Brangwyn und Holroyd, auch die Franzosen Addo Wuster, Kogan u. a. muten mit ihren Leistungen sympathisch an, dagegen streifen Gianattasio und Moritz Melzer schon zu sehr ins Kubistische. Von letzterem sieht man leider mehr als genug, für das aber

»unsere« Zeit mit ihren künstlerischen Anschauungen und der Schreiber dieser Zeilen noch nicht reif sind. Der reich illustrierte Katalog leitet in wirksamer Weise zum Verständnis dieser so vielseitigen Ausstellung hin.

Von Ausstellungen mehr lokaler Natur sei genannt die Sittenbildausstellung im Arbeiter-Volksheim, zur Förderung des Kunstverständnisses bei dem großen Publikum veranstaltet und äußerst reichhaltig beschickt. Dieselbe vereinigt in malerischen Meisterwerken das gesamte gewaltige Schaffen vom 16. Jahrhundert an bis auf unsere Tage. Das Leben der Zeiten ist hier in ewig gültigen Kunstwerken festgehalten und wie in einem Spiegel erschaut man das Leben und die Kunst von Jahrhunderten im Bilde. Bedeutende Sammler und die Salons der Reichen haben ihre Schätze der Ausstellung für deren Dauer in liberalster Weise zur Verfügung gestellt. Und welch ein Erfolg! Man braucht sich nur unter das — besonders Sonn- und Feiertags — überaus zahlreiche und ebenso dankbare Publikum zu mischen, um sich davon zu überzeugen, wie groß bei allen Besuchern die Freude und das Interesse an den zur Schau gestellten Kunstwerken ist. Auch an der geübten Kritik kann man sich vielfach ergötzen. Wieviel gesunden Menschenverstand und wieviel gesundes Empfinden kann man da feststellen; ein Berufskritiker vermag da sogar viel Lehrreiches zu hören. Solche unentgeltlichen Ausstellungen sind allen Groß- und Weltstädten zu wünschen. Für Wien dürfte dieses gemeinnützige Unternehmen verständiger Kunstfreunde bereits als dauernde Einrichtung gewonnen sein.

Von Kollektiv-Ausstellungen seien kurz genannt die sehr reichhaltige von Adolf Hölzel in der Galerie Miethke, bei Pisko Rega Kreidl—Medovic—Tom von Dreger, im Österreichischen Kunstverein Luise Max-Ehrler, in der Galerie Arnot Pentelei Molnár; das dürfte für »einen« Herbst wohl mehr als genug sein. Möge neben dem künstlerischen Erfolg der finanzielle hinter den gehegten Hoffnungen und Erwartungen nicht zu weit zurückbleiben.

Richard Riedl

NEUE KELCHE.

Zu den vier auf Seite 236—239 abgebildeten neuen Kelchen geben wir im folgenden einige sachliche Bemerkungen. Der Kelch Seite 236 lehnt sich an spätgotische Formen an; die Kuppa ist Silber, feuervergoldet, Fuß und Schaft sind Kupfer, feuervergoldet. Der sechsteilige Fuß ist aus einem Stücke gehämmert. Sechs getriebene Relieffiguren: Christus, Maria und die vier Evangelisten schmücken ihn. Der Knauf ist ebenfalls handgetrieben und graviert.

Auf der folgenden Seite sieht man einen modernen romanischen Kelch aus Silber, feuervergoldet. Der Nodus hat die Form eines Kreuzes und ist mit feinziseliertem Ornament und zarter Goldfiligranarbeit auf weiß emailliertem Grund überzogen, ferner mit zwölf Steinen, vier Aquamarinen und acht Rubinen geschmückt. Die Kuppa ist getrieben, ebenso der Fuß, den eine Kreuzigungsgruppe und Ornament schmückt.

Ein zweiter, modern romanischer Kelch ist auf der nächsten Seite reproduziert. Fuß und Schaft bestehen aus Kupfer, die Schale aus Silber und das Ganze ist feuervergoldet. Am achtteiligen Fuß sind vier Engelfiguren angebracht: Gold auf dunkelblauem Emailgrund, die Nimben weißes Email. Zwischen den Figuren stehen ein weiß emailliertes Kreuz, das mit Steinen besetzt ist: einem grünen Turmalin und vier Amethysten, ferner drei Kreuze mit schwarzen Ornamentfüllungen. Die Bordüre oben am Hals ist ebenfalls schwarz emailliert. Der Knauf ist achtteilig in vier breitere und vier schmälere Felder zerlegt; die ersteren sind mit zartgegliedertem Ornament auf weißem Emailgrund, die letzteren mit Amethysten in reichverzierter Fassung besetzt. Die Bünde sind handgefeilt, die obere Büchse ist ziseliert.

Auf Seite 239 findet sich ein dritter modern romanischer Kelch. Er besteht aus feuervergoldetem Kupfer und Silber (Kuppa und Filigranteile). Am achtteiligen Fuß sind vier Bilder in Flachrelief angebracht, die nicht aufgesetzt, sondern aus dem Material herausgeschnitten sind. Sie stellen dar: Mariä Empfängnis, Christi Geburt, Kreuzigung und Auferstehung. Die Ornamente und Heiligenscheine sind in der Weise emailliert, daß das Ornament in Gold auf dunkelblauem bzw. weißem Grunde steht. Die Einfassungslinien sind schwarz, die Bordüre am Hals ist blau-weiß emailliert. Zwischen den Reliefs sind am Fuß vier blaulila Amethyste auf weiß emaillierter Verzierung angebracht.

Dann folgen auf Seite 240 zwei silberne, feuervergoldete Patenen. Die Bilder sind graviert, aus dem Material herausgeschnitten. Sämtliche Kelche sind handgearbeitet.

WETTBEWERB FÜR DIE AUSMALUNG EINER KRANKENANSTALTSKAPELLE

Es ist beabsichtigt, die im Jahre 1912 erbaute Kapelle der vom Verein »Krankenfürsorge des III. Ordens in Bayern, e. V.« in München-Nymphenburg errichteten Krankenanstalt durch gemalten ornamentalen oder teilweise auch etwas figürlichen Schmuck künstlerisch und würdevoll auszugestalten. Zur Erlangung von Entwürfen hierfür schreibt die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst unter ihren Mitgliedern im Namen des Vorstandes der Krankenfürsorge des III. Ordens einen Wettbewerb aus.

Die Kapelle enthält bereits einen von Professor Franz Rank entworfenen, in grauem Grundton gehaltenen Altar, welcher durch die Figur der hl. Elisabeth als Patronin der Anstalt gekrönt ist. Ferner befinden sich in den vier Fenstern Glasbilder mit zwei Darstellungen der hl. Elisabeth und den Bildern des hl. Arnulf und des hl. Franziskus. Weiter ist beabsichtigt, an dem Schnittpunkt der beiden Rundungen des Grundrisses, jedoch im Kirchenschiff, zu beiden Seiten des Hochaltares die Figuren »Herz Jesu« und »Herz Mariä« plastisch auf Konsolen anzubringen. An die Stelle des jetzigen Beichtstuhles, der in den Vorraum der Kapelle verlegt wird, soll ein Marienaltärchen kommen; als Gegenstück auf der anderen Seite vielleicht ein kreuztragender Christus in Plastik.

Zwei übereinanderliegende Emporen befinden sich an der Eingangsseite der Kapelle; ihre Vorderwände sind gleichfalls mit ornamentalem Schmuck zu bemalen. Auch der obere Querbalken am Übergang zur Apsis ist ornamental zu schmücken. Der ornamentale Wandschmuck soll sich möglichst auf die untere Hälfte der Kirchenwand konzentrieren, während der über der neu anzubringenden Malerei befindliche Teil etwa in einem nicht zu kalten Weiß einen Kontrast zur unteren Farbenstimmung geben soll.

Ein aus Hohlziegeln gefertigtes Kugelgewölbe überdeckt den Kirchenraum, in dem sechs Lüster und zwei Ewiglichtlampen hängen; durch eine Gewölbe-Laterne wird der Kapelle von oben etwas Licht zugeführt. Der Wandputz der Kirche ist gewöhnlicher Schweißkalkmörtelputz, der bis jetzt noch mit keinem Farbüberzug behandelt wurde.

Die malerische Ausschmückung soll wesentlich ornamental gehalten sein und nicht viel Figürliches aufweisen. Die Ideen derselben sollen sich auf den Zweck des Gebäudes beziehen; sie können nach Belieben verwertet werden. Um die Gewölbelaterne herum ist figürlicher Schmuck, Engel mit Spruchband oder dergl. erwünscht.

Die Anwendung des Rosenmotivs in Anspielung auf das Rosenwunder der hl. Elisabeth liegt im freien Ermessen des Künstlers, dem es auch überlassen bleibt, ob in Höhe von 1,5 bis 2 m ein der Ornamentmalerei entsprechender Wandton angebracht werden soll. Vorschläge über Verkleidung der vier Heizkörper sind erwünscht.

Es dürfte sich empfehlen, daß die Teilnehmer am Wettbewerb von der Kapelle Augenschein nehmen.

An Entwürfen in skizzenhafter Form sind einzureichen: 1. Ansicht der Seitenwand im Maßstab 1 : 20; 2. Ansicht der Apsis im Maßstab 1 :20; 3. Ansicht der Rückwand im Maßstab 1:20; 4. Ein farbiges Detail in natürlicher Größe im Umfang eines Quadratmeters. Die Unterlagen zu den verlangten Entwürfen bestehen aus drei Blättern, die in der Größe der zu fertigenden Skizzen gehalten sind. Sie werden von der Geschäftsstelle in München (Karlstraße 6) unentgeltlich abgegeben; das Porto für Zusendung ist von den Adressaten zu leisten.

Für die gesamte Ausmalung steht ein Betrag von 6000 M. zur Verfügung, wobei jedoch das Gerüst und das Tünchen des Raumes nicht mitinbegriffen sind.

Es sollen fünf Projekte prämiiert werden, vier mit Geldpreisen und eines mit der Ausführung. Da das zur Ausführung kommende Projekt nicht sofort bestimmt werden kann, wird die Anordnung getroffen, daß die prämiierten Entwürfe, welche dem für die Ausführung gewählten Entwurfe folgen, um einen Geldpreis vorrücken, sobald der Entwurf für die Ausführung bestimmt ist. Der I. Geldpreis beträgt 200 M.; der II. Geldpreis beträgt 180 M.; der III. Geldpreis beträgt 120 M.; der IV. Geldpreis beträgt 100 M. Dem Preisgericht ist es vorbehalten, die Summe auch anders zu verteilen. Dem Entwurfe ist ein kurzer Erläuterungsbericht beizulegen, in welchem vom Verfasser bestätigt wird, daß er die Ausschmückung zu dem obengenannten Betrag übernehmen wird. Die prämiierten Entwürfe bleiben Eigentum der Verfasser.

Das Preisgericht besteht aus den Juroren der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst für 1914 und drei kooptierten Künstlern, sowie drei Vertretern der Vorstandschaft des Vereins: »Krankenhausfürsorge des III. Ordens in Bayern, e. V.«. Es gehören ihm demnach an: a) die Herren Architekt Franz Baumann in München; Architekt Fritz Fuchsenberger, kgl. Professor in München; Bildhauer Hans Hemmesdorfer in München; Bildhauer Karl Ludwig Sand in München; Maler Franz Hofstötter in München; Maler Kaspar Schleibner, kgl. Professor in München; Pfarrer Bohner in Rißtissen bei Ulm und Dr. Felix Mader, Konservator am Kgl. Generalkonservatorium in München; b) durch Kooptierung die Herren Architekt Franz Rank, kgl. Professor in München; Maler Hans Heider in München und Maler Karl Throll in München; c) als Vertreter der Krankenfürsorge-Vorstandschaft die Herren: P. Canisius, O. M. Cap., Vorstand; Oberarzt Dr. Karl Schindler und Rentner Emil Seidl. Ersatzmänner sind die Herren Architekt Hans Schurr; Bildhauer Thomas Buscher, kgl. Professor; Maler Franz Reiter.

Die Entwüfe sind bis zum 2. Juni 1914, abends 7 Uhr, bei der Vorstandschaft der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in München, Karlstraße 6, einzureichen. Sie sind mit einem Kennwort zu versehen und es ist ihnen in einem verschlossenen Kuvert, welches das gleiche Kennwort tragen muß, Name und Adresse des Urhebers beizufügen. Die Ein- und Rücksendung der Entwürfe erfolgt auf Kosten und Gefahr der Einsender. Es ist beabsichtigt, sämtliche Entwürfe etwa 14 Tage lang in einem noch zu bestimmenden Lokale in München öffentlich auszustellen. Die Entwürfe, welche drei Wochen nach Schluß der Ausstellung nicht abgeholt sind, werden den Konkurrenten auf ihre Kosten zugesandt. Um zu den Adressen zu gelangen, werden nach diesem Termine die Kuverts geöffnet.

Reklamationen können bis zum 20. Juli Berücksichtigung finden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Architekt Hans Schurr begeht am 28. Mai seinen 50. Geburtstag. Im vorigen Jahre widmete ihm die Zeitschrift »Der Profanbau« eine ausführliche Würdigung. Eine kurze Zusammenstellung seiner Wirksamkeit als Kirchenbaumeister brachten wir im vorigen Jahrgang Seite 170. Wir werden unsere Leser mit seinem Lebenswerk noch genau bekannt machen.

Bamberg, 7. April 1914. Das Grabmal für den hochseligen Erzbischof Dr. v. Abert, das nunmehr fertiggestellt ist, zeigt den Kirchenfürsten in etwas über Lebensgröße. Es wurde aus rotem Marmor von Prof. Balthasar Schmitt-München hergestellt. In München war es im Kunstverein zur Besichtigung ausgestellt. Die Enthüllung findet im Dome zu Bamberg am 23. April, dem Todestage des hochseligen Kirchenfürsten, nach einem Requiem statt.

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Die Jahresmappe für das laufende Jahr ist zusammengestellt und ihre Herstellung in Angriff genommen. Die Ankäufe für die Verlosung des Jahres 1913 sind nunmehr abgeschlossen.

Wettbewerb. Das Ergebnis des vom bayerischen Verein für Volkskunst und Volkskunde unter reichsdeutschen Künstlern ausgeschriebenen Wettbewerbs zur Erlangung von Entwürfen für Paramente war folgendes: Es erhielt je einen 1. Preis mit 300 M. der Entwurf mit dem Motto »Weihnacht«, Verfasser Herr Ulrich Deubler, München, der Entwurf mit dem Motto »St. Ottilien«, Verfasserin Fräulein Philippine Schmidt, München, der Entwurf mit dem Motto »Zeit«, Verfasser Herr W. Kerschensteiner, München, einen 2. Preis mit 200 M. enthielt der Entwurf mit dem Motto »Wettbewerb«, Verfasser Herr Konrad Jochheim, Offenbach a. M. Angekauft wurden mit je 100 M. der Entwurf mit dem Motto »St. Peter«, Verfasserin Fräulein Cilli Buscher, München, der Entwurf mit dem Motto »Köln«, Verfasserin Fräulein Julie Sartorius, München, der Entwurf mit dem Motto »Frisch«, Verfasserin Fräulein Susi Reichart, München, der Entwurf mit dem Motto »Deutschland«, Verfasserin Philippine Schmidt, München.

Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914! Laut Mitteilung des Stadtverordneten Christian Meyer hierselbst vom 11. März 1914 hält die Vereinigung der Deutschen Wohnungskunst ihre Sitzung in diesem Sommer in Köln ab.

Maler Hubert Herkomer starb am 31. März. Er war am 26. Mai 1849 in Waal bei Landsberg (Bayern) geboren, kam früh nach Amerika und England, hielt sich später einige Zeit in München auf und ließ sich dann dauernd in England nieder.

Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914. In dem von der Beerdigungsanstalt Pietät, Inhaber Medard Kuckelkorn, Köln, auf Veranlassung der Deutschen Werkbund-Ausstellung Köln 1914 ausgeschriebenen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für Särge, hat nunmehr das Preisgericht folgendermassen entschieden: In Gruppe 1: (einfache billige Särge) I. Preis (M. 150.—) Motto: »Blumenkranz« Wilhelm Zapf, Zeichner, Freiburg i. B.; II. Preis

(M. 100.—) Motto: »Cypressenzweig« Paul Buhrow-Berlin; III. Preis (M. 50.—) Motto: »Ganz einfach« Hans Bohnen-Berlin. — In Gruppe 2 (reichere Särge) I. Preis (M. 150.—) Motto: »Blau« und II. Preis (M. 100.—) Motto: »Bischof«, Körner-Bühler-Stuttgart; III. Preis (M. 50.—) Motto: D. W. B. Basseches-Bugwart-Düsseldorf. — In Gruppe 3: (sehr reiche Särge) I. Preis (M. 200.—) Motto: »Schwarz Gold« Willy Wiefelspütz-Iserlohn; II. Preis (M. 150.—) Motto: »Letztes Haus« Anton Hayer-Berlin-Mariendorf; III. Preis: (M. 75.—) Motto: »Ora pro nobis« Professor Merz-Neff-Karlsruhe. — Ausserdem wurden angekauft: In der 1. Gruppe: 9 Entwürfe; in der 2. Gruppe: 3 Entwürfe; und in der 3. Gruppe: 1 Entwurf.

Feldkirch-Vorarlberg. Vom 13. bis 17. Juli 1914 wird hier ein Instruktionskurs für kirchliche Kunst stattfinden. Geplant war er bereits im Herbste 1913. Es erhoben sich jedoch ungeahnte Schwierigkeiten, die den Kurs überhaupt in Frage stellten und deren Beseitigung herbe Mühe und geraume Zeit in Anspruch nahm. Nunmehr ist der Kurs gesichert. Veranstalter des Kurses ist der »Verein für christliche Kunst und Wissenschaft in Vorarlberg«. Als Leiter zeichnet S. bischöfliche Gnaden Herr Dr. Sigmund Waitz, Weihbischof in Feldkirch. Als Redner können heute schon genannt werden: Dr. Heinrich Swoboda, Universitätsprofessor in Wien; Dr. Jos, Weingartner, Zentralkommissionssekretär in Innsbruck; Pfarrer Jos. Grabherr in Satteins. Programm folgt.

Das Adalbert-Stifter-Denkmal in Wien. In nächser Nähe des Kahlenberges und der übrigen Ausläufer des Wiener Waldes, inmitten alter herrlicher Bäume und blühender Gartenanlagen, im weitgedehnten Türkenschanzpark mit seinen verschlungenen Wegen und Pfaden, wird sich in Kürze ein Denkmal für einen Poeten erheben, dessen Verse und Schilderungen fast ausschließlich der Schönheit und Unberührtheit der vom großen Verkehr abseits gelegenen, wenig gekannten Gegenden des südlichen Böhmerwaldes gewidmet waren, für Adalbert Stifter. Das lebenswahr gehaltene Denkmal ist eine Schöpfung des Wiener akademischen Bildhauers Karl Philipp, dessen Entwurf in der Preiskonkurrenz unter 75 Bewerbern mit dem ersten Preise bedacht und zur Ausführung bestimmt wurde. Das Denkmal ist in Bronze ausgeführt und zeigt den Dichter in überraschender Porträtähnlichkeit auf einem Spaziergang in den geliebten Bergen; in der Rechten hält er seine Mütze, während die Linke auf einem derben Stock gestützt ist. Die Figur steht auf einem felsigen Unterbau, der ein reizvolles Relief und den Namen des Dichters enthält. In dem Ganzen verrät sich eine hohe Auffassung der Form und ein geistreiches Hinarbeiten auf den gewollten Eindruck, das dem Künstler im weitesten Umfange gelungen ist. R.

Ein Österreichischer Meisterpreis für bildende Künstler. Den bildenden Künstlern Österreichs und auch denen außerhalb seiner Grenzen ist eine erfreuliche Überraschung zuteil geworden. Seit längerer Zeit schon ist ein Kreis rühriger Männer, dem vornehmlich bildende Künstler angehören, eifrig an der Arbeit, eine Anregung, die anläßlich des 50jährigen Jubiläums der Wiener Künstlergenossenschaft gegeben wurde, zu verwirklichen. Damals hat ein warmer Freund des Künstlerhauses, der seitdem verstorbene Verlagsbuchhändler Max Herzig, den Antrag gestellt, anläßlich des Jubiläums der Genossenschaft eine Jubiläumsstiftung für hervorragende Leistungen auf dem Gebiete der bildenden Kunst zu schaffen. Die Anregung fiel auf guten Boden und aus dem Jubiläums-Preise, der anfangs viel bescheidener gedacht war, ist eine Art Nobelpreis für bildende Künstler geworden. Nunmehr ist die Sache spruchreif geworden. Es geschah dies in einer Sitzung des Aktionskomitees, an dessen Spitze Oberbaurat Ludwig Baumann und der Vorstand der Künstlergenossenschaft, Professor Darnaut stehen. Es ist im Prinzip beschlossen worden, einen Preis zu vergeben, der den Namen »Österreichischer Meisterpreis« führen und 50000 Kronen betragen wird. Der »Österreichische Meisterpreis« soll alle zwei bis drei Jahre vergeben werden und zum Teil internationalen Charakter haben. Der Preis soll abwechselnd an einen österreichischen und an einen ausländischen Künstler vergeben werden. Der Österreichische Meisterpreis ist die größte Prämie, die überhaupt je ausgesetzt wurde. In Rom wurde allerdings ein Preis von 100000 Lire gestiftet. Dieser Preis wurde aber geteilt und nur ein einziges Mal vergeben, während hier in Österreich eine Stiftung geschaffen wird, deren Zinsenerträgnis die kompetenten Faktoren jedes zweite oder dritte Jahr in die Lage versetzen wird, die namhaftesten Künstler auszuzeichnen. Die Erben Max Herzigs haben der Künstlergenossenschaft für die österreichische Meisterpreis-Stiftung 80000 Kronen gewidmet. Diese Summe hat sich durch weitere Spenden bereits mehr als verdoppelt. Man wird nunmehr die Vergrößerung der Stiftung anstreben und hofft, bereits in zwei Jahren den Preis zum erstenmal einem österreichischen Maler, Bildhauer oder Architekten verleihen zu können. Die Genossenschaft bildender Künstler Wiens, in deren Hand die Verwaltung des Fonds liegen dürfte, wird die Ausstellungen veranstalten, deren Teilnehmer sich um den Meisterpreis bewerben. Es ist zu hoffen, daß die Regierung, das Land und die Stadt die verdienstvolle Stiftung kräftig fördern werden, damit bereits im Jahre 1915 sich der erste Preis zu einer willkommenen Weihnachtsgabe gestatte. R.

Bildhauer Franz Drexler schuf für Schleißheim bei München ein Denkmal des Prinzregenten Luitpold von Bayern, das aus Spenden der Ortsbewohner errichtet wurde. Auf einem Unterbau steht eine von zwei Amoretten gehaltene Platte mit dem Relief des Regenten. Das Denkmal besteht aus Kelheimer Sandstein.

MEHRERE WETTBEWERBE

werden demnächst von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst durchgeführt. Das Ausschreiben, welches sich auf die Ausmalung der Krankenanstaltskapelle in Nymphenburg bezieht, konnten wir vorstehend (S. 38 der Beil.) veröffentlichen. In Vorbereitung ist ein Architekturwettbewerb. Dem Abschluß nahen sich die Vorberatungen über einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für eine reichere Monstranz, der unseren Goldschmieden Anregungen geben und dem Klerus praktisch dienen soll. Ferner ist ein Wettbewerb zur Erlangung von Grabmalentwürfen in bestimmte Aussicht genommen. Dieser wird sich an den Wettbewerb von 1905 für billige Grabmäler ergänzend anschließen und reichere Monumente ins Auge fassen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Knnst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

EIN NEUER MUSEUMSBAU FÜR DIE SAMMLUNG »ALBERTINA« IN WIEN

Wien und die gesamte Kunstwelt hat in den jüngstverflossenen Tagen ein wirklich fürstliches Geschenk größten Stils erhalten. Erzherzog Friedrich hat das wohl allen Besuchern Wiens bekannte Augustinerkloster-Gebäude, das an sein Palais auf der Augustinerrampe anstößt, käuflich erworben, um an Stelle des Klosters einen Neubau für die Kupferstiche- und Handzeichnungen-Sammlungen »Albertina« aufführen zu lassen. Bis jetzt ist diese in einem Stockwerk des Augustinerklosters untergebracht und führt dort infolge ihrer schlechten Unterkunft ein ziemlich verstecktes Dasein, so daß sie, wenn auch hochgeschätzt von allen Kunstkennern, dem großen Publikum ziemlich fremd geblieben ist.

Die Albertina ist eine der reichsten, wenn nicht die allerreichste Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen der Welt. Die Sammlung wurde im Jahre 1775 von dem als Kunstmäzen bekannten Herzog Albert von Sachsen-Teschen und seiner Gemahlin, Erzherzogin Marie Christine, einer Tochter Maria Theresias angelegt. Während der Generalstatthalterschaft des Herzogs in den Niederlanden, die bis 1792 währte, wurde sie bedeutend erweitert und bildete bereits zur Zeit des Wiener Kongresses eine Sehenswürdigkeit des damaligen Wien. Nach den napoleonischen Kriegen, während welcher ein Stillstand in den Erwerbungen eintrat, wurde die Sammlung in der Zeit von 1813 bis 1822 katalogisiert und hat seitdem unter dem Namen »Albertina« internationalen Ruf. Nach dem Tode des Herzogs Albert ging dieselbe an Erzherzog Karl, den Sieger von Aspern über, der die Kunstsammlung bedeutend vermehrte. Der Nachfolger Erzherzog Karls war Erzherzog Albrecht und von diesem ging die Sammlung auf den jetzigen Besitzer, Erzherzog Friedrich über, welcher sie durch fortwährende bedeutende Neuerwerbungen in umfangreichster Weise ausgestaltete. Ihren Weltruf verdankt aber die Albertina der Sammlung von Handzeichnungen, in welcher sie einzig und unübertroffen ist. Unter den fast 20000 Handzeichnungen befinden sich wahre Schätze, die für das Studium der Kunstgeschichte geradezu unentbehrlich sind. Keine Schule, ja kaum einer der bedeutendsten Künstler fehlt in diesen Blättern, welche tiefen Einblick in deren intimstes künstlerisches Schaffen gewähren. Die Albertina besitzt nicht weniger als 145 Originalzeichnungen von Albrecht Dürer und enthält eine vollständige Sammlung der Stiche des berühmten Meisters in der allerbesten Qualität u. a. die berühmte »Grüne Passion«, ein Porträt Kaiser Max I. usw. Von den Deutschen sind noch vielfach vertreten Lukas Cranach, Hans Holbein, Rogier van der Weiden, von den Niederländern Peter Paul Rubens, van Dyck und Rembrandt, von den Italienern Fra Bartolommeo, Ghirlandajo, Leonardo da Vinci, Michel Angelo, Andreas del Sarto, Tizian, Bellini, Caravaggio usw. Unter den Handzeichnungen Raffaels befindet sich auch eine Studie zur Sarazenenschlacht mit eigenhändiger Widmung an Albrecht Dürer 1515, unter denen Rembrandts die Studien und Skizzen zu dessen bekanntesten Gemälden. Von den Franzosen sind Watteau, Boucher und andere große Meister vertreten. Aber auch an Handzeichnungen moderner Meister fehlt es nicht, so sind um nur einige zu nennen Max Klinger, Böcklin und Hans Thoma mit vorzüglichen Stücken vertreten. Hierzu die reichste Kupferstichsammlung der Welt; nicht weniger als 200000 Stiche besitzt diese einzigartige Sammlung! Darunter die Bedeutendsten: die sogenannten »Primitiven« des 15. Jahrhunderts. Auch gehört zur Albertina eine Bibliothek mit zirka 50000 Bänden, Landkarten, Plänen usw.

Der Neubau, der nach den Absichten des fürstlichen Bauherrn eine Zierde Wiens werden soll, wird allerdings noch geraume Zeit in Anspruch nehmen, da inzwischen das neue Ersatzgebäude für die Pfarre von Sankt Augustin fertiggestellt werden muß. Das weitgespannte, Millionen erfordernde Bauprogramm legt ein beredtes Zeugnis ab für die großzügigen Tendenzen des Erzherzogs, welcher seine Freigebigkeit so selbstlos in den Dienst rein künstlerischer Bestrebungen gestellt hat. R.

WETTBEWERB

Die Berliner Bildhauer-Vereinigung hatte im Auftrage der Stadt Stendal (Altmark) einen Wettbewerb unter ihren Mitgliedern ausgeschrieben. Zum 500jährigen Hohenzollernjubiläum sollte auf dem dortigen Marktplatze vor dem südlichen Giebel des Rathauses ein Reiterdenkmal Kaiser Wilhelms I. frei aufgestellt werden. Gesamtkosten: 70000 M., Summe der Preise: 5500 M. Der Wettbewerb zeichnete sich von vornherein, weil von Künstlerhand stammend, durch Sachlichkeit aus. Er hielt sich an die Grundsätze von 1904 und legte Wert »auf eine künstlerisch eigenartige Schöpfung, besonders auch darauf, daß sich das Werk der architektonischen Situation organisch einfügt«. Das Nähere war durch die genaue Platzbezeichnung sowie durch Gestattung einer flachen Terrasse bestimmt, mit Ausschluß eines Reliefs und einer Brunnenanlage. Wir bemerken dazu, daß die Süd-Fassade des Rathauses in Renaissancestil gehalten, bis zum Gesims 10 m hoch ist und von den (ungefähr frühgotischen) Türmen der Marienkirche überragt wird. Das ohnehin schon enge Thema war dadurch — absichtlich — in einer Weise begrenzt, daß eine ganz besondere Verknüpfung von Phantasie und Findigkeit herausgefordert wurde. Nun liefen etwa 60 Entwürfe ein und waren Anfang März öffentlich ausgestellt. Der Grundzug des Ergebnisses war: 1. Das spezifisch bildhauerische Können zeigte sich im Durchschnitt recht hoch; man sah zumeist eine gut plastische Geschlossenheit mit günstigen Silhouettenwirkungen. 2. Die »künstlerisch eigenartige Schöpfung«, besonders im Sinne der Gesamtauffassung, wurde nur wenig erreicht, woran ja wohl auch das Thema mit schuld sein mag. 3. Mit der »organischen Einfügung« in die »architektonische Situation«, also mit dem städtebaulichen Teil der Aufgabe, stand es noch weniger gut. 4. An einer durchschlagenden Leistung fehlte es so sehr, daß kein erster Preis ausgeteilt wurde. Zwei zweite Preise fielen an C. Stark und C. Breuer, ein dritter an H. Hosaeus, ein vierter an E. Enke; dazu kamen sechs Entschädigungen. Als hervorragend erschienen uns, zumal durch eine Vereinfachung der Flächen, die doch plastisch bleibt und nicht architektonisch wird, die Entwürfe von Hosaeus und Breuer. Das allermeiste zeigt die bekannten Typen, vom römischen Imperator bis zum modernen Spielsoldaten, sowie die noch typischeren Handhaltungen; aus diesen heben sich jedoch die segnende Geste bei O. Richter und die betende bei Fr. Heinemann hervor. Mit der architektonischen Einfügung, insbesondere mit einer hübscheren Sockelform und einer Terassenanlage, wurde einiges versucht, doch mit wenig Erfolg und meist schon mit wenig Interesse daran, dem Platze selbst gerecht zu werden, kaum die zwei beachtenswerten Entwürfe von E. Freese ausgenommen. Insbesondere fällt es auf, daß zahlreiche Bewerber mit dem Sockel zu sehr in die Höhe gingen, so daß der Reiter selbst, namentlich von unten gesehen, vor das Gesims oder Dach des Rathauses oder gar vor die herüberschauenden Türme kommen würde. — Die

Entscheidung steht beim Kommunalverbande der Altmark, unter Zustimmung des Kaisers. Die Künstler verzichteten diesmal zumeist gänzlich auf Ueberprunk, trotz einiger Pagen-Statisten u. dgl.; »Menagerie« fehlte unseres Erinnerns so gut wie ganz. — Ob nun die »organische Einfügung in die architektonische Situation« überhaupt durch eine Reiterplastik zu erreichen ist, ja, ob überhaupt jener Marktplatz einen solchen Zuwachs verträgt, mag noch fraglich sein; abgesehen davon war jedoch der Wettbewerb in seiner strengen Anlage vorbildlich.

Berlin-Halensee. Dr. Hans Schmidkunz

AUSSTELLUNGEN

VI. Deutsche Kunstausstellung in Baden-Baden 1914. Am 14. März dieses Jahres wurde als eine der ersten diesjährigen deutschen Kunstausstellungen die Baden-Badener Ständige Ausstellung in der Kunsthalle an der Lichtentaler Allee eröffnet. Wenn diese jährliche Veranstaltung auch in erster Linie der südwestdeutschen Künstlerschaft Gelegenheit geben soll, sich vor dem In- und Auslande würdig und günstig vertreten zu sehen, so sind doch die übrigen deutschen Kunstzentren Berlin, München, Stuttgart, Weimar, Dresden usw. noch durch zahlreiche Aussteller ausgiebig zu Wort gekommen. Wenn man bedenkt, daß eine Veranstaltung an so exponierter Stelle wie in Baden-Baden den verschiedentlichsten Geschmacksansprüchen genügen muß, so darf man gestehen, daß auch heuer wieder die Ausstellung in ihrer Gesamtheit qualitativ auf dem Niveau eines guten Durchschnittes sich bewegt. Für rein problematische Naturen ist hier nicht der Ort, Debüts zu bestehen, zumal es sich in Baden-Baden naturgemäß nicht erst in letzter Linie um eine Verkaufsausstellung handeln muß. Dennoch geht ein frischer, moderner Zug durch das Ganze und eine namhafte Anzahl von Richtungen hat hier ihre Bearbeiter gefunden. Am modernsten sind Graphik und Plastik. Wer die Parterreräume durchmustert, wird manche Freude erleben. Erwähnen wir aus der graphischen Abteilung die meisterlichen Radierungen von Greve-Lindau, W. Thöny, Gelbke, Pfefferle, Riedel, Goebel, Hübner, Freytag, Link und Kupferschmid. Mit gewohnt flotten graphischen Arbeiten sind auch hier wieder die Berliner Slevogt, Liebermann, Corinth, Meid oder vor allem diesmal Orlik vertreten! Noch eine große Zahl von Lithographien, Holzschnitten oder auch Zeichnungen bester und reinster Art sehen wir hier; ich nenne die Künstlernamen Rösler, Thiemann, Gulbransson, Melzer, Kollwitz, Eschment, Kampmann, Zähringer. Vitrinen bergen Arbeiten kunstgewerblicher Art (meist in Metall) von Johanna Frentzen, Oberle oder Porzellane von F. Liebermann. Einen sehr guten Eindruck hinterlassen die plastischen Werke in uns. Seien es die gleißenden Majoliken von Hoetger oder die herrlichen Figuren von Lehmbruck, Seiler und Kolbe; mit groß aufgefaßten Büsten ist Schließler aufs glücklichste vertreten; heben wir des weiteren die Arbeiten der fraglos begabten Heide Rosin oder H. Geibel und Fr. Hugel hervor. Bekanntere Namen sind schon Albiker, Föry, Feist, Degenhart, Ehehalt (Plaketten) Pöppelmann oder Sauer. Tierplastiken zeigen Gsell, Zügel, Christa Winsloe, Schädler. Unter den über 500 hinausgehenden Nummern des Katalogs beziehen sich natürlich weitaus die meisten auf die Malereien. Halten wir uns hier in diesen Zeilen nicht länger bei den in allen Arten bekannten Meistern Thoma, Steinhausen, Schönleber, Dill, Trübner, Fehr, Putz, Müller-Dachau, Ritter — der diesmal mit einer großen Sonderkollektion von Porträts und Figurenbildern vertreten ist —, v. Volckmann auf, sondern wenden wir uns der neueren und jüngeren Generation, die uns von Ausstellung zu Ausstellung neue Seiten darzubieten vermag, zu. Da fesseln uns auf figürlichem Gebiete beispielsweise die Bilder von Caspar, Goebel, Guntermann, Hellwag, Hempfing, Maser, Schinnerer, Spiro, Sterl und Süs; treffliche Köpfe und Bildnisse schufen Hagemann, Gebhard, Claire Buchholz, Leonhard. Im Landschaftlichen leisten Buchwald-Zinnwald, Maria Caspar-Filser, Egler, E. L. Hoffmann, R. Kuder, Reeger, Sprung, Luntz und vor allem Oertel Gutes, zum Teil ja Bestes. An Stilleben fehlt es nicht; nennen wir die Arbeiten von Scholz, Alice Trübner, Dahlen, Gräber oder Wagner. Noch eine weitere Sonderkollektion kann hier angeführt werden: Bernh. Pankok (Stuttgart) hat eine größere Reihe von Aquarellen, Zeichnungen und Radierungen ausgestellt in den Räumen der graphischen Abteilung; im Laufe des Sommers wird an ihre Stelle eine Sonderausstellung des Karlsruher Vereins für Originalradierung treten. In einem besonderen Raume sehen wir zuletzt eine reiche Anzahl von Aquarellen vereint; nennenswert sind daraus die Arbeiten von Heine, Gilles, Volz, Ule, Engelhorn, Marianne Lesser-Knapp, Schmoll v. Eisenwerth und vor allem Goebel.

Oscar Gehrig

Die Wanderausstellung des Karlsruher Vereins für Originalradierung. Eine erkleckliche Anzahl fein erlesener graphischer Blüten aus dem Besitzstande des genannten Vereins kommt seit Beginn dieses Jahres in den Städten Heidelberg, Mannheim, Dortmund, Freiburg, Aachen usw. jeweils für einen Monat zur Ausstellung. Fast verbürgen die bekannteren Namen mehrerer Aussteller für die vielseitigen Qualitäten des Gebotenen; aber gerade hier sind es auch wieder jüngere Graphiker, die von der fortschreitenden Technik und von der günstigen Entwicklung der rein künstlerischen Momente Zeugnis geben. Bei fast allen Blättern handelt es sich um graphische Leistungen im strengsten Sinne des Wortes Graphik, wo Kompromisse oder täuschende Mätzchen ausgeschlossen sind; der Begriff Kunstwerk, nicht Ware soll hierbei freilich ohne Prätention seinen Ausdruck finden. Unter den verschiedenen Arten dieser Gesamtgattung Graphik behauptet sich an erster Stelle — dies vor allem schon quantitativ — die Radierung. Zunächst die Arbeiten figürlichen Inhalts: Schinnerer und Meid neben Schlichter, Babberger oder Kupferschmid. Wie wenige vermag der Erstgenannte die warme Sonne in seinen Blättern wiederzugeben; seine »Badeanstalten« sind wohlige Darstellungen aus dem Leben zur Sommerszeit. Dabei weiß er auf fein künstlerische Weise von der Vielheit zu abstrahieren zugunsten des wesentlichen. Dies fördert die streng graphischen Bestrebungen, wie sie auch der flimmernde »Ausritt« Meids, das lichtvolle, mit nervöser Hast skizzierte »sitzende Mädchen« von Schlichter, die festumrissene und kompositionell gelöste »Klage« Babbergers oder gar die eminent geschickt hingesetzten Impressionen aus dem Getriebe der Städte und industriellen Anlagen, die uns Kupferschmid vorführt, verfolgen; eine auf Grund der angewandten Mittel und der niedergeschriebenen Auffassung durch und durch moderne Griffelkunst, die aber gleichzeitig, da sie der Tradition nicht entsagt, keineswegs einseitig übertriebene, sezessionistische Tendenzen verfolgt. Wir nennen des weiteren Arbeiten von Hempfing, Oesterle und vor allem die trefflichen Kopfradierungen, zum Teil Porträts, von Leonhard, Brasch oder Barth. Auf landschaftlichem Gebiete betätigen sich hier keine Geringeren als Thoma, Kalckreuth, Conz, v. Volckmann und Haueisen. Heben wir die innigen, in silbernes Licht getauchten

Bilder aus der reichen Welt Thomas hervor neben den in ihren Mitteln so vornehm modernen Blättern (›Meeresstrand‹, Flußlandschaft‹) von Walter Conz oder der prächtigen ›Kleinen Landschaft‹ von Volckmann. Riedels klangvolle Werte bergende Rheinlandschaft oder die lichtsprühende ›Morgensonne‹ von Freytag seien nicht vergessen. Stehen die beiden Letzten der Richtung Thoma-Kalckreuth mal nahe, so haben wir in Egler und Hofer wieder typische Vertreter einer fast mondänen, auf raffinierten Geschmack ausgehenden Graphik; zumal Eglers ›Pont Louis Philippe‹, ›Notre Dame‹ usw. lassen den handschriftlichen Charakter eines weltmännischen Feingeistes erkennen. Mit Lithographien sind sodann zunächst einmal die beiden bekannten Karlsruher Bahnbrecher auf dem Gebiete der farbigen Landschaftslithographie Kampmann und v. Volckmann vertreten. Schwarz-Weiß-Arbeiten figürlichen Inhalts und fast abstrakter Auffassung zeigen Haueisen und Schlichter, der in Motiv und Technik, ohne dabei aber Einbuße zu erleiden, stark an die Art eines Toulouse-Lautrec erinnert; die ›Revolution‹ ist eine Schöpfung von durchschlagender Wirkungskraft. Mit einem einzigen, herbkeuschen Holzschnitt, in fast quattrocentistischem Gewande ist zuletzt E. R. Weiß in diesem Kreise erschienen. Gehrig

Karlsruhe. Nachdem bisher der badische Kunstverein in hiesiger Stadt für Künstler und Korporationen die einzige Ausstellungsmöglichkeit offizieller Art geboten hat, ist durch die Gründung einer größeren Privatgalerie auf diesem Gebiete eine Erweiterung geschaffen worden. In zentraler Lage der Stadt veranstaltet die neue Galerie Moos eine ständige Ausstellung namhafter Sonderkollektionen, als deren erste wir die Ausstellung Karlsruher Künstler erwähnen. Diese enthält Werke der Professoren Dill, Göhler, Haueisen, Hellwag, Kampmann, ferner der Maler Baumeister, E. v. Buchor, Gebhart, Boehme, Hempfing, Tyran, Pfefferle, Wehrle; sodann graphische Arbeiten von Egler, Kupferschmid, Sigrist u. a. m. Die Qualität des Gebotenen ist durchschnittlich recht hoch. Nach dieser einleitenden ersten Ausstellung, deren feierliche Eröffnung im April stattfand, sollen größere Kollektionen von Haueisen, Hellwag und auch schweizerischen Malern zur Schau kommen. G.

Werkbundausstellung Köln 1914. Nachdem es längere Zeit fraglich war, ob die drei geplanten Kirchenräume für die Werkbundausstellung zur Ausführung kommen, hat in letzter Stunde eine Entscheidung in günstigem Sinne stattgefunden. Wenn auch die vorgesehenen Baulichkeiten in einem etwas kleineren Maßstabe hergestellt werden, als geplant war, so werden sie doch vieles Interessante aufweisen. — Ein wertvolles Ausstellungsobjekt erhält die nach den Entwürfen des Architekten Eduard Endler, Köln, hergestellte katholische Kirche durch den Einbau einer St. Josephkapelle, die für die Marienkirche auf dem Sion in Jerusalem als Gegenstück zur dortigen St. Johann-Baptist-Kapelle bestimmt ist und nun vorerst in Köln gezeigt werden wird. Die Kapelle ist von den schlesischen Maltesern gestiftet und besonders bemerkenswert durch ihre musivischen Arbeiten nach den Entwürfen des Malers Johannes Osten, Köln. — Die Mosaiken werden von der Anstalt Puhl & Wagner-Gottfried Heinersdorff in Neukölln ausgeführt, von der bereits vor Jahren die Mosaiken der oben erwähnten Johann-Baptist-Kapelle und der Kölner Kapelle in der von Diözesan-Baumeister Renard erbauten Marienkirche in Jerusalem hergestellt wurden; die jüngste Arbeit dieser Art ist der reiche Altar in der Mariahilfkapelle der Liebfrauenkirche in Krefeld. Auch das umfangreichste musivische Werk der Gegenwart, die Mosaiken des Aachener Münsters, stammen aus der gleichen Anstalt.

Die Galerie Eduard Schulte (Berlin) veranstaltete am 25. April eine große Sonderausstellung von über 100 Werken der Münchner Künstlervereinigung ›Luitpoldgruppe‹. — Außerdem gelangen zur Ausstellung Kollektionen von Aug. Böcher-Steglitz, Herm. Eißfeldt-München, Carl Felber-Dachau, Oskar Larsen-Wien, Bruno May-Stuttgart, Valerie May-Stuttgart und Alfred Zoff-Graz.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Das Ergebnis eines künstlerischen Wettbewerbs. Für die Herstellung eines Altargemäldes für den Hochaltar der katholischen Pfarrkirche in Griesbach (Niederbayern) und für die Ausführung eines Deckengemäldes für die katholische Pfarrkirche in Blieskastel (Pfalz) sind unter den in Bayern lebenden Künstlern Wettbewerbe eröffnet worden. Die Gemälde sollen aus Mitteln des staatlichen Kunstfonds ausgeführt werden. Das Preisgericht, bestehend aus den Akademieprofessoren Martin Feuerstein und Gabriel von Hackl, Konservator Professor Alois Müller, Hofoberbaurat Eugen Drollinger und je einem Vertreter der betreffenden Kirchenverwaltungen, hat am 22. April l. J. über die eingereichten Wettbewerbsarbeiten Beschluß gefaßt und ist zu folgendem Ergebnisse gekommen: Die Ausführung des Altargemäldes für Griesbach soll dem Maler Professor Gebhard Fugel in Solln übertragen werden. Bei dem Wettbewerb für ein Deckengemälde in der katholischen Pfarrkirche zu Blieskastel erachtete das Preisgericht keinen der eingereichten Entwürfe als geeignet zur Aufführung. Beim Wettbewerbe für Griesbach erhalten einen Geldpreis von 200 M. Maler Theodor Baierl in Partenkirchen und Geldpreise zu je 100 M. die Maler Woldemar Kolmsperger jun. in München und Georg Kau in München. Beim Wettbewerbe für Blieskastel wurden mit Geldpreisen zu je 250 M. bedacht die Maler Paul Thalheimer in München sowie Otto Hämmerle in München und mit Geldpreisen zu je 150 M. die Maler Woldemar Kolmsperger jun. in München und Martin Wiegand in München.

Märchen-Brunnen. Einen Märchenbrunnen von entzückender Feinheit und glücklichster Auffassung hat der akademische Bildhauer Heinrich Scholz in Wien kürzlich vollendet. Eine reiche Phantasie, die ganz in dem Inhalt des uns Allen in der Kindheit begeisternden Grimmschen Märchens vom ›Froschkönig‹ aufgeht, zwingt uns in ihren Bann und wir empfinden aufrichtig die Freude über das so überaus anmutig zur Darstellung gebrachte Motiv. Formenzartheit und Grazie, verbunden mit Innigkeit, zeichnen die Figur des Königstöchterleins aus, das ja auch nach dem Dichter so schön war, ›daß die Sonne selbst, die doch so Vieles gesehen hat, sich verwunderte, so oft sie ihm ins Gesicht schien.‹ Der Brunnen stellt die Szene dar, in der das Königstöchterlein dem aus dem Wasser aufgetauchten Froschkönig sein Leid klagt und ihn bittet, die in den Brunnen gefallene goldene Kugel wieder heraufzuholen (Abb. S. 281).

Münster i. W. — Maler Sommer hat in der Kreuzkirche über den Chorstühlen Bilder angebracht. Diese Kirche erhält aus seiner Hand demnächst einen Kreuzweg. Für die neue Kirche in Hiltrup führt Sommer ebenfalls einen Kreuzweg aus.

Der vom 13. bis 17. Juli 1914 zu Feldkirch (Vorarlberg) tagende Instruktionskurs für kirchliche Kunst wird

folgende Redner und Themen bringen: I. Dr. Heinrich Swoboda, k. k. Universitätsprofessor in Wien. Drei Vorträge: »Freiheit und Gesetzmäßigkeit der kirchlichen Kunst.« a) Architektur, b) Figurale Kunst. — »Die Grundform des Meßkleides.« II. Vizedirektor Dreger, K. K. Österr. Museum, Wien. Zwei Vorträge: »Prinzipien der Konservierung.« — »Angewandte Konservierung im Gebiete der kleinen Kunst.« III. Dr. Karl Holey, Architekt und Privatdozent an der Technik in Wien. Zwei Vorträge: »Konservierung der Bauten.« — »Einführung in die wichtigsten bautechnischen Begriffe.« IV. Dr. Jos. Weingartner, Sekretär des K. K. Denkmalrates in Innsbruck. Zwei Vorträge: »Die Restaurierung des Kircheninnern.« V. Pfarrer Jos. Grabherr in Satteins, Vorarlberg. Ein Vortrag: »Die kirchliche Kunst Vorarlbergs in früherer Zeit.«

Der angesehene Hofglasmaler Professor Carl de Bouché sen. (München) hat soeben ein prächtiges großes Glasfenster im Auftrag des Stifters, Sr. Majestät des Deutschen Kaisers, für die Marienkirche zu Lübeck vollendet und in seinen Werkstatträumen ausgestellt. Das Hauptbild schildert das Ereignis, wie Kaiser Friedrich Barbarossa vor der Übergabe Lübecks 1181 die alten Privilegien der Stadt bestätigt, nachdem Bischof Heinrich, auf Wunsch der Bürgerschaft in dem kaiserlichen Lager sich die Erlaubnis erwirkte, an den Herzog Heinrich den Löwen, der sich in Stade befand, aber keine Hilfe bringen konnte, Boten zu senden, wegen der Übergabe zu befragen. In der Mitte steht der Kaiser, angetan mit goldenem, von schwarzen Adlern besätem Waffenrock und Kettenpanzer, und dem roten Mantel darüber. Er hält in der Linken das Schwert und überreicht mit der Rechten dem Senator die Urkunde. Links bietet ein kniender Bürger die Schlüssel dar, hinter ihm stehen Bischof Heinrich und Reisige. Hinter dem Kaiser steht der Reichsbannerträger, ein Lanzenträger und ein Reisiger. Den Hintergrund bildet die alte Burg mit Stadtmauer, die wahrscheinliche Stelle des historischen Vorgangs. — Die Darstellung umgibt eine reiche aufstrebende Grisaille-Architektur mit Gelb mit Feston-Gehänge; die ganze Ornamentik des Fensters berücksichtigt die zahlreichen herrlichen Epitaphien der Kirche, welche derselben ein ganz eigenartiges reiches Gepräge verleihen. Hinter der Darstellung eine siegreiche Seeschlacht der Hansa gegen Norwegen 1563—70; links und rechts davon wurden die Bildnis-Reliefs der Admirale Knewel und Pinnappel angebracht. Oben weisen Kelch und Bibel auf die Reformation hin und zu beiden Seiten sieht man die Medaillons der die Reformation fördernden Pfarrherren, Bonnus, zweiter Superintendent, und Buggenhagen, erster Superintendent. Im Spitzbogen zwei Putten, welche das Hauswappen Barbarossas bekränzen. Im Giebel Lübecka als Symbol der Hansa ein großes Segelschiff in der Rechten, links das alte Wappenschild der Stadt tragend. Unten am Fenster ist das kaiserliche Wappen, flankiert von jenen der Zollern und Burggrafen von Nürnberg, mit der Widmungschrift des kaiserlichen Stifters.

In der Basilica Santa Maria di Campagna zu Piacenza wurde im vorigen Herbst ein Wandgemälde von Pordenone mit der Darstellung des hl. Augustinus von der Mauer abgelöst, um in der städtischen Pinakothek geborgen zu werden. Da die Mauer von der Feuchtigkeit so stark zersetzt war, daß die gewöhnlichen Verfahren der Ablösung von Fresken nicht anwendbar waren, so griff der Restaurator Filippini zu folgendem Mittel. Zunächst wurde das Bild mit einem starken eisernen Reifen eingefaßt. Hierauf hob man die Ziegelsteine hinter dem Gemälde bis auf die Schicht, welche das Bild trug, sorgfältig ab, dann wurde hinter der Bildschicht ein dünnes Metallnetz gespannt und der Zwischenraum mit Gips ausgegossen. Durch dieses Vorgehen gab man dem Bild eine neue feste Unterlage von etwa 10 cm Durchmesser und konnte nun das Ganze abnehmen.

Aachen. Die Nachbildungen der Krönungsinsignien des hl. römischen Reiches (deutscher Nation), welche bekanntlich für die im nächsten Jahre in Aachen stattfindende Krönungsausstellung angefertigt werden sollen, sind von der Stadt Aachen teils dem Hof- und Stiftsgoldschmied Aug. Witte in Aachen, teils dem Hofgoldschmied Beumers in Düsseldorf zur Ausführung übertragen worden. Schon wegen der Kürze der zur Herstellung dieser kostbaren Kleinodien zur Verfügung stehenden Zeit — bis 1. Januar 1915 — mußte die Arbeit in mehrere Hände zerlegt werden. Dieser Auftrag gehört wohl zu den schwierigsten Aufgaben, die einem Goldschmied gestellt werden können. Die Nachbildungen werden peinlichst genau nach den in der Kaiserlich Königlichen Hofburg zu Wien aufbewahrten Originalen aus purem Gold, feinem Silber, verziert mit kostbaren Edelsteinen, Perlen und kunstvollen Zellenemails ausgeführt. Die Herstellung ist um so schwieriger, als sämtliche Vorarbeiten nur in der Hofburg zu Wien vorgenommen werden können. Die unschätzbaren Originale sind den ausführenden Künstlern jederzeit zugänglich gemacht worden.

Architekt Kaspar Pickel in Düsseldorf wurde zum Baurat ernannt.

GRABKREUZ-ENTWÜRFE

Die Entwürfe für hölzerne und eiserne Grabkreuze von Bildhauer Karl Kuolt, die wir S. 282—288 reproduzieren, empfehlen wir wärmstens zur Ausführung. Selbstverständlich ist dazu die Genehmigung des Künstlers nötig, die wir gerne vermitteln. Die oft aufgeworfene Frage: Wie hebt man die Grabmalkunst? wird in der April- und Mainummer des Pionier (Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, München, Karlstraße 6, Preis des Jahrgangs M. 3.—) beantwortet.

BÜCHERSCHAU

Die sieben Worte Christi am Kreuze. Ein Zyklus in sieben Bildern mit einem Titelblatt. Komponiert und mit kurzer textlicher Erläuterung versehen von Max Fürst, Historienmaler. Kühlens Kunstverlag in M.-Gladbach. Quart 26½×36½ cm. Elegant kartoniert in geschmackvollem Umschlag M. 3.60.

Der geistreiche Künstler Max Fürst, den die kgl. Akademie der schönen Künste zu Antwerpen im verflossenen Oktober zum Ehrenmitglied ernannte, schuf mit obiger Publikation ein würdiges religiöses Erbauungs- und Geschenkwerk, in dem Wort und Bild in voller Harmonie zusammenwirken. Aus jeder Linie und jeder Zeile spricht tiefes Empfinden und ehrfurchtsvolles Verstehen des erhabenen Stoffes. Jedem der sieben Worte Christi am Kreuz ist ein inhaltreiches Bild und dazu ein Blatt mit erläuterndem Text gewidmet. Auf den Bildern bildet der Heiland am Kreuz als Brustbild in einem Medaillon den Mittelpunkt der Darstellung. Die dazu gehörigen historischen Hauptgestalten des Kalvarienberges sind entsprechend in kräftiger Zeichnung beigefügt, »während die mit den dortigen Vorgängen in geistigem Verband stehenden alt- und neutestamentlichen Bilder, sowie die weiteren symbolischen Andeutungen in schwächeren Tönen gegeben« sind. Max Fürst ist aus der Schule Schraudolphs hervorgegangen R.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Die Ausschreibung des Wettbewerbs zur Erlangung von Entwürfen zur Ausmalung der Kapelle der von Professor Franz Rank erbauten Krankenanstalt zu München-Nymphenburg hatte folgendes Ergebnis.

Es liefen 17 Arbeiten richtig ein, über welche das Preisgericht am 10. Juni entschied. An erster Stelle wurde für die Ausführung der Entwurf von Georg Kau bestimmt; den 1. Preis erhielt Gustav van Treek; den 2. Preis erhielt Anton Kiesgen; der 3. und 4. Preis wurde zusammengelegt und in gleichen Teilen an Hans Angermair und Hrch. Heimkes verteilt. Zwei Entwürfe mußten von der Prämiierung ausgeschieden werden, weil die Verfasser zurzeit der Ausschreibung nicht Mitglieder der Gesellschaft waren.

BILDHAUER JOSEPH MÖST †

Am 25. Mai starb in Rath-Heumar (Köln) Bildhauer Joseph Möst im Alter von 41 Jahren nach langem Leiden. Er war der Sohn eines geschätzten Kölner Bildhauers, dessen hervorragende Sammlung mittelalterlicher Bildwerke an die Stadt Aachen kam. In der väterlichen Werkstätte erhielt er vorzügliche Anregungen und den ersten Unterricht. Hierauf kam er an die Kunstgewerbeschule der Vaterstadt; er übte sich dann bei Dombildhauer Fuchs. Seine volle Ausbildung erwarb sich Möst an der Akademie zu München unter Professor Sirius Eberle. Hier war er Mitglied des Albrecht Dürer-Vereins. Mehrfache Reisen in Italien trugen zur Erweiterung seines Gesichtskreises bei. Seit 1903 lebte der Künstler in Köln a. Rh., wo er sich der Künstlervereinigung »Stil« anschloß und eine rege Tätigkeit entfaltete. Für den Friedhof Köln-Süd schuf er ein lebensgroßes Friedhofkreuz in Bronze. Die St. Georgskirche in Köln besitzt von ihm einen Altar in Marmor und Bronze, in der Kapelle des Kölner Gesellenhospizes befindet sich von seiner Hand ein Altar in Holz. Die Minoritenkirche daselbst ziert eine freischwebende Holzmadonna im Rosenkranz. Für eine Villa in Tutzing fertigte der Künstler eine hl. Barbara in Holz; ein St. Georg im gleichen Material ging in den Besitz der Kronprinzessin von Rumänien über. Bekannt sind unter seinen Kleinplastiken auch der Kreuzritter und der hl. Franziskus, den Vögeln predigend. Von den profanen Arbeiten nennen wir seinen Don Quichotte und einen Brunnen für einen Großindustriellen in Hambach. Auch größere Grabdenkmäler sind von seiner Hand. Bei den Wettbewerben für ein Welt-Telegraphendenkmal und für ein Bismarckdenkmal für die Provinz Pommern erhielt er Preise.

An Joseph Möst verliert die Kunst einen hochbegabten Vertreter.

BILDHAUER KARL HILS †

Am 1. Juni wurde Bildhauer Karl Hils auf einer Tour in den Vogesen vom Tode ereilt. Der Künstler war am 10. September 1851 in Stetten O.-A. Rottweil (Württemberg) als der älteste Sohn eines Uhrmachers geboren. Er konnte sich nicht entschließen, den Beruf seines Vaters — wie dieser gewünscht hatte — zu ergreifen, sondern beschloß, Bildhauer zu werden. Zunächst besuchte er die Kunstgewerbeschule in Rottweil, später das Polytechnikum in Stuttgart. Dann arbeitete er in Freiburg, Stuttgart, kurze Zeit auch in Italien. Im Jahre 1876 kam er ins Elsaß, zuerst nach Colmar; 1886 wurde am Theobaldusmünster zu Thann i. Els. eine große Reparatur vorgenommen, welche ihm vom Dombaumeister übertragen wurde. Seitdem war ihm Thann zur zweiten Heimat geworden. Unzählige Figuren zieren das dortige Münster, die originellen Wasserspeier und andere Details nicht zu zählen. Vor einiger Zeit schuf er eine Riesenstatue des hl. Joseph. Er war ein ernster Künstler und ausgezeichneter Mensch.

AUSSTELLUNGEN

Karlsruhe. In neuester Zeit ist die badische Residenz um einige architektonische Schöpfungen, die für das Straßenbild von großer künstlerischer Bedeutung sind, bereichert worden. Wir nennen zunächst die Errichtung zweier mächtiger Warenhäuser auf der Kaiserstraße: das Haus Tietz, das von den Architekten Curjel und Moser entworfen worden ist, stellt den rein zweckmäßigen modernen Warenhaustypus, so wie er von Messel einmal geschaffen worden ist, dar; eine rhythmisch mit der Fensteranlage korrespondierende Attika vor dem Ansatz des zurückliegenden Daches führen wir als einzigen Schmuck des Baues an. Dem gegenüber hat Wilh. Kreis für das Haus Knopf eine im ganzen streng gehaltene, durch ornamentale Zugaben aber vornehm gemilderte Prunkfassade geschaffen, deren Hauptstück ein Giebel bildet. Im Innern besitzen beide Bauten, die bei ihren verschieden gerichteten architektonischen Prinzipien doch gleichwertig genannt werden können, prächtig angelegte und hervorragend geschmückte Lichthöfe, deren einer (Tietz) über quadratischem Grundriss mit einer Kuppel, deren anderer (Knopf) über langem Rechteck mit einer flachen Glastonne überdeckt ist. Der konstruktive Teil und der Innenbau des Hauses Knopf stammt von Architekt C. Frei. Die dekorative Ausstattung beider Häuser ist künstlerisch einwandfrei und durchaus geschmackvoll, modern kunstgewerb-

lich in Form, Material und Farbe. Eine großzügige architektonische Anlage verspricht ferner der neue Bahnhofsplatz zu werden, dessen Schöpfer Architekt Vittali ist; hier läßt sich hoffentlich noch einiges retten, was in architektonischer Hinsicht bei der Erstellung des neuen Bahnhofes (Fassade) nicht restlos gelöst worden ist. Die architektonische Ausgestaltung des Platzes am früheren Karlstor ist nunmehr auch fertiggestellt; die Architekten haben sich nach Möglichkeit an die anliegenden entzückenden Häuser im Weinbrennerstile angepaßt. Weitere große Aufgaben beschäftigen zurzeit die Stadt (Konzert- und Ausstellungshalle, Architekten Curjel und Moser und Billing) oder sie stehen ihr bevor, so z. B. die Gestaltung des Ettlingertorplatzes. Es wäre wünschenswert, daß die Stadt des alten Weinbrenner heute wieder in allen Fragen derart gerade im Hinblick auf ihre guten Vorbilder künstlerisch großzügig vorgeht, so daß sie auch im Jahre 1915 würdig ihr 200jähriges Bestehen feiern kann.

Vor kurzem war im Kunstverein ein noch den Geist der Romantik voll atmendes Gemälde »Boccaccios Dekamerone« von Franz X. Winterhalter ausgestellt, das 1830 entstanden ist und damals den Weltruhm dieses Malers der vornehmen Welt um die Mitte des vorigen Jahrhunderts begründet hat. Nach langen Wanderfahrten ist das farbenglühende Werk durch Vermittlung des Züricher Kunsthändlers Bollag wieder in die Heimat Winterhalters gelangt und auf Veranlassung des Großherzogs in den Besitzstand der Kunsthalle übergegangen.

Unter den vielen nennenswerten Kollektionen, die der Kunstverein im letzten Halbjahr zur Ausstellung gebracht hat, erwähnen wir den Nachlaß des verstorbenen Schweizer Figurenmalers Hans Brühlmann (1878—1911), der an der Ausmalung der Stuttgarter Erlöserkirche und der Pfullinger Hallen mitbeteiligt war, ferner die landschaftliche Kollektion Eugen Brachts, die Gesamtausstellungen des Karlsruher Künstlerbundes, der Dresdener Kunstgenossenschaft, der Kasseler Künstler, des Badischen Malerinnenvereins und der Karlsruher Kunstgenossenschaft. Walter Conz, der Maler und Graphiker, Theodor Schindler, der vielseitige Figurenmaler, Ad. Hildenbrand (Pforzheim) und Rud. Hellwag waren mit hervorragenden Sonderausstellungen vertreten, die ein unaufhaltsames Vorwärtsschreiten der Kunst von Heute zeigten. Die Reize der graphischen Künste offenbarten sich in vielseitiger Weise wieder innerhalb der Ausstellung des Karlsruher Vereins für Originalradierung. Zum Schlusse seien noch die Kollektionen des Müncheners Walter Schnackenberg und vor allem des Tirolers Albin Egger-Lienz, dessen Wucht erschüttert, hervorgehoben. —

Der Architekt Professor Moser wurde anläßlich der Einweihung der Neuen Züricher Universität, deren genialer Schöpfer er ist, zum Ehrendoktor promoviert.

Gehrig

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Bamberg. Enthüllung des Grabdenkmals für Erzbischof Friedrich Philipp von Abert. Aus Anlaß der Wiederkehr des Todestages des Erzbischofs von Abert wurde am 22. April das von Professor Balthasar Schmitt in München gefertigte Denkmal nach einem feierlichen Gottesdienst enthüllt. Als die Hülle vom Denkmal gefallen war, hielt der Hochwürdigste Herr Weihbischof Dr. A. Senger folgende Ansprache: »Eben haben wir bei dem hehren liturgischen Gottesdienste, im Geiste unserer hl. Kirche betend, des verewigten Hohenpriesters unsres Erzbistums gedacht. Bei dieser Gedächtnisfeier ist nun das erhabene Bildnis des Hochseligen, wie wir es im Herzen unauslöschlich eingeprägt tragen, frisch und leuchtend wieder in uns aufgelebt: das Bildnis des freundlichen und liebenswürdigen Kirchenfürsten, des schwergeprüften und gottergebenen Dulders.

Mittlerweile haben aber auch Hand und Herz des berufenen und gottbegnadeten Künstlers unsren ehrwürdigen Kaiserdom mit einem lebensvollen Bildnis des Verewigten geschmückt. Wir schauen nunmehr in leibhaftiger und doch verklärter Gestalt den edlen Kirchenfürsten, wie er in dem Prachtornat der Bischofswürde segnend durch die Hallen dieses seines Domes hindurchschreitet.

Gelegentlich der Feier des Vierzehnheiligenfestes hatte der Verewigte im Franziskanerkloster auf der gottgeweihten Höhe den Psalmvers niedergeschrieben: »Levavi oculos meos ad montes, unde veniet auxilium mihi«. — »Ich habe meine Augen zu den Bergen erhoben, von woher mir Hilfe kommen wird.« Diesem Gedanken hat wohl der Künstler Ausdruck verleihen wollen. Hinauf zur ewigen Heimat schaut der Selige, um für sich und für seine Herde, Hilfe und Gnade zu erflehen. Wir sind gewiß, daß er eingegangen ist in den Frieden Gottes, den er hienieden stetig gepredigt und erstrebt hatte. Möge er nunmehr von dorten auch segnend und betend herniederschauen auf uns, auf seine Erzdiözese und auch auf jenen Künstler, der sein Bildnis so wohlgelungen und liebevoll verewigt hat!«

Die Platte aus rotem Marmor zeigt in ganzer lebensgroßer Figur das ideal erfaßte, doch sprechend ähnliche Reliefbild des Verstorbenen.

Kunstverein München. — Mitte Juni stellte Bildhauer Franz Weiser eine Kreuzigungsgruppe in über Lebensgröße aus, welche er im Auftrag des bayerischen Staates für die Kirche St. Willibald in Nürnberg vollendete. Die monumentale Gruppe wird in einer Höhe von 7 m im Chorbogen aufgestellt, wo sie erst zur vollen Geltung gelangen wird. Der Künstler arbeitet gegenwärtig an einem großen Marienaltar für die neue St. Annakirche in Altötting.

Gleichzeitig erfreute Bildhauer Valentin Kraus die Freunde der kirchlichen Kunst mit einer Kollektivausstellung von zumeist religiösen Werken, von denen einige in der vorigjährigen internationalen Ausstellung im Glaspalast zu München zu sehen waren.

Ebendort stellte Bildhauer Karl Baur sechs Reliefs für einen Marmoraltar der St. Willibaldskirche in Nürnberg aus, tüchtig und würdig aufgefaßte Einzelfiguren.

Brixen. Maler Alexander Kind dahier wurde nach hervorragender Absolvierung eines Lehrkurses für Gemälderestaurierungen dem Landes-Konservatorat für Denkmalpflege in Tirol zugeteilt.

München. Die Sommerausstellung der Secession im Kgl. Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz in München wurde am 23. Mai, vormittags 11 Uhr, durch Seine Majestät den König eröffnet.

Wettbewerb zur Erlangung von Skizzen für die Ausmalung der Kirche und die Erstellung der Stationenbilder für den Neubau der Heiliggeist-Kirche an der Thiersteinerallee in Basel. — Das Preisgericht traf am 10. Juni folgende Entscheidung über die 34 eingelaufenen Projekte. Mit fünf gegen zwei Stimmen wurde der Beschluß gefaßt, von der Verteilung eines ersten Preises abzusehen, weil im grunde keines der vorliegenden Projekte allen Anforderungen zu entsprechen beziehungsweise ohne weiteres für die Ausführung geeignet erschien. Den zweiten Preis (900 M.) erhielt das Projekt »Weiß« von Franz Schilling in Freiburg i. Br., das auch zur Ausführung empfohlen wurde. Der

dritte Preis fiel auf das Projekt »Basilea« von August Wanner, Kunstmaler in München-Basel. Die Kirchengemeinde übertrug dem Maler Franz Schilling die Ausführung seines preisgekrönten Projektes.

Einen Instruktionskurs für kirchliche Kunst veranstaltet der Verein für christliche Kunst und Wissenschaft vom 13.—17. Juli in Feldkirch (Vorarlberg) und Bregenz unter dem Präsidium des hochw. Herrn Bischofs Dr. Sigmund Waitz. Auf demselben werden folgende Themen behandelt: 1. Prinzipien der Konservierung. (Mit skioptischen Vorführungen.) 2. Angewandte Konservierung im Gebiete der Kleinkunst. (Mit Demonstrationen). Reg.-Rat Dr. Moritz Dreger, Direktor des K. K. Österr. Museums, Wien. 3. Die kirchliche Kunst Vorarlbergs in früherer Zeit. Pfarrer Josef Grabherr, Satteins. 4. Konservierung der Bauten. 5. Einführung in die wichtigsten bautechnischen Begriffe. Dr. Karl Holey, Architekt und Privatdozent an der Technik, Generalkonservator der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege, Wien 6. u. 7. Freiheit und Gesetzmäßigkeit der kirchlichen Kunst: I. Architektur. II. Figurale Kunst. Hofrat Dr. Heinrich Swoboda, k. k. Universitätsprof., Wien. 8. Die Grundform des Meßkleides. (Mit Demonstrationen.) Hofrat Dr. Heinrich Swoboda, k. k. Universitätsprof., Wien. 9. und 10. Die Restaurierung des Kircheninnern. I., II. Dr. Jos. Weingartner, Sekretär der K. K. Zentralkommission in Innsbruck.

Am 15. Juli erfolgt eine Studienfahrt nach Chur und am 17. eine solche nach St. Gallen. Der Ausschuß versendet mit einem Aufruf ein ausführliches Programm, das Interessenten von Herrn Pfarrer Xaver Lutz in Meiningen (Vorarlberg) beziehen können.

Cassel. Eine gute Eisenbahnstunde von Cassel liegt Fritzlar mit etwa dreieinhalbtausend Einwohnern. Die uralte Stadt bietet eines jener mittelalterlichen Städtebilder, wie wir es nur noch selten in unserem Vaterlande finden. An einem Hügel, dicht am Ufer der Eder, lehnt sich die Stadt malerisch an, überragt von den Türmen des Domes, der uralten Stiftskirche von St. Peter, die in ihrer heutigen Gestalt zum großen Teil der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehört und in ihrer Krypta die Gebeine des ersten Fritzlarer Abtes, des hl. Wigbert, birgt. In der Schatzkammer werden ganz hervorragende Werke mittelalterlicher Kleinkunst aufbewahrt. Die sehr notwendige Restauration des herrlichen Bauwerkes hat in den letzten Jahren begonnen. Vor kurzem wurden nun an den Stirnwänden im südlichen und nördlichen Querschiff unter der Tünche verhältnismäßig gut erhaltene Fresken aus der gotischen Zeit, vielleicht aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, aufgedeckt. Die im südlichen Seitenschiffe sind ungefähr 7 m hoch und 5 m breit. Reiche gotische Architekturformen, Dächer, Baldachine und Wimperge, schließen die Figuren ein. Wir sehen hier Darstellungen aus dem Marienleben. Auf dem oberen Teil der Wand befindet sich eine Krönung Mariä. Auf der rechten Seite des Bildes steht St. Elisabeth, links St. Bonifatius. Die Figuren überschreiten die natürliche Größe. Unter diesem Fresko sieht man ein zweites. In der Mitte ist der königliche Sänger David, der Stammvater Mariä unter gotischem Baldachin mit zwei Engeln stehend dargestellt. Rechts darunter sieht man Gabriel; er hält ein Spruchband mit den Worten; »fortitudo dei«. Links vom Engel befindet sich, schwach sichtbar, die Gottesmutter. Auf dem Spruchband daneben steht das Wort: »Cornu«. Das Einhorn bedeutet in der christlichen Symbolik »Christus«. »Man glaubte nämlich, das gewaltige und unzähmbare Tier lasse sich von keinem Jäger fangen, wenn es aber eine Jungfrau sehe, lege es sich friedsam in deren Schoß und schlafe ein. Das deutete man nun auf die göttliche Allmacht, die im Schoße einer Jungfrau Mensch geworden sei«. (Menzel, Christl. Symbolik). Ein Fries gotischer, geometrischer Ornamente umschließt das Ganze. Architektur und Ornamente sind in den Hauptformen rot gemalt. Im nördlichen Querschiff fand man die Figur eines Heiligen, vielleicht St. Martins. Bei den Figuren herrscht rot und violett vor. Weitere Freilegungen müssen leider einstweilen, bis neue Mittel zur Verfügung stehen, unterbleiben. Krämer

BÜCHERSCHAU

Hasak, Max, Regierungs- und Baurat a. D. in Berlin-Grunewald: Die romanische und die gotische Baukunst. Der Kirchenbau des Mittelalters. Zweite Auflage. Mit 346 in den Text eingedruckten Abbildungen, sowie 19 in den Text eingehefteten Tafeln, darunter eine in Farbendruck. Leipzig 1913, I. W. Gebhardt. VI und 364 S. 8°. Handbuch der Architektur. Zweiter Teil: Die Baustile. Historische und technische Entwicklung. 4. Band. Heft 3.

»Durms Handbuch der Architektur«, wie dieses mit Recht vielgerühmte Werk meistens genannt wird, widmet von dem zweiten seiner vier Teile, dem über die Baustile, den 4. Band der romanischen und gotischen Baukunst. Neben den Autoren über Kriegs- und Wohnbau hat hier Hasak im 3. Heft das Architektonische engeren Sinnes, im 4. Heft unter dem Titel »Einzelheiten des Kirchenbaues« die technische, kunstgewerbliche, plastische und andere Ausstattungen behandelt. Dieses 4. Heft ist 1903 erschienen und soll nun bald in Neuauflage kommen. Jenes 3. Heft erschien 1902 und liegt jetzt in zweiter Auflage vor, quantitativ so erweitert und qualitativ so umgearbeitet, daß es wie eine Neuerscheinung ein Verweilen lohnt.

Das Buch will nicht nur Fachleuten etwas bieten, sondern — zumal durch sein Streben nach leichtflüssigem Stil — auch Laien. Sagen wir: gebildeten Amateuren; denn vieles, bei dem den Verfasser sozusagen sein Fachtemperament mitreißt, könnte doch noch näher erläutert sein. Jedenfalls ist das Buch, wenn auch nicht ein Kompendium des Kirchenbaues überhaupt, so doch einer der wichtigsten Beiträge zu einem solchen und insoferne besonders der Geistlichkeit sowohl für ihre Konservierungs- wie auch für ihre Neubau-Aufgaben zu empfehlen.

Der Fluß der Darstellung würde wohl noch größer sein, wenn nicht ein Hauptverdienst des Werkes der Aufbau eines großen Teiles des Inhaltes auf einer Verwertung zahlreicher Urkunden — auch über englische Meister romanischer Zeit — wäre, die zwar bereits gedruckt, aber doch erst vom Verfasser in näherer Weise baugeschichtlich benützt sind. Zwar ist ihnen jeweils eine deutsche Übersetzung beigegeben; übersichtlicher jedoch würde die Darstellung doch wohl sein, wenn sie nur die Verwertung der Urkunden gäbe und diese selbst, etwa samt einigen Exkursen, in einen Anhang verwiese.

Ein weiteres Hauptverdienst des Buches: der Reichtum an Abbildungen, würde durch ein näheres Eingehen auf manche Einzelheiten, selbst wenn dafür der Reichtum verringert wäre, noch gewinnen. Jedenfalls verfügt schwerlich ein anderes Buch von mittelalterlicher Kunst über so viel Veranschaulichung, zumal in Rissen und Schnitten. Die Photographien sind gegenüber der Erstauflage wohl alle neu.

Die historische Behandlung geht wenig auf Prinzipien, Ideen usw. ein, und der Verfasser ist kein »Milieuianer«. Vielmehr stellt er die schaffenden Personen in den Vordergrund, also die Baukünstler selbst, und legt es darauf an, daß wir uns in sie und in ihre Werkstätten hineinleben — nicht nur in dem ihnen eigens gewid-

meten Kapitel (S. 293 ff.), sondern auch sonst, mit all ihrer Dürftigkeit der Mittel und Verhältnisse (S. 127 und — den Kirchenvorständen zur Beherzigung — bis S. 122).

Eine historische Spezialität verdient hier noch besondere Hervorhebung: das Eingehen auf die langobardischen sowie burgundionischen Goldschmiede und Baumeister, einschließlich der »Comaciner Meister« (S. 301 ff. und sonst).

Vielen Fachkollegen tritt der Verfasser mit Schärfe entgegen, namentlich wo es sich um Datierungen von Bauwerken handelt. Den Austrag der Streitigkeiten müssen wir allerdings den Spezialisten überlassen. Hier sei bemerkt, daß nach Hasak die romanischen Kirchen Deutschlands mit wenigen Ausnahmen (S. 177) flachgedeckt waren, und daß Wölbungen in der Regel der Gotik angehören. Dadurch verschieben sich zahlreiche Datierungen auf später, beispielsweise bei Mainz (dessen Baugeschichte jetzt eine gegen früher gerade umgekehrte Reihenfolge bekommt), Speyer und Worms auf das Ende des 12. Jahrhunderts, wo früher das 11. galt. So fällt auch der »rheinische Übergangsstil« weg: diese Baujuwele zu Sinzig, zu Boppard, zu Neuss sowie St. Kunibert zu Köln erscheinen hier als rein romanisch mit flachen Holzdecken, die erst später von Frühgotikern durch Gewölbe ersetzt wurden. Umgekehrt entsprießt jetzt der märkische Ziegelbau von der romanischen Zeit nicht erst dem 13., sondern schon dem 12. Jahrhundert, und zwar mit dem Ursprung in Augsburg auf Grund ununterbrochener römischer Tradition.

Dem Herauswachsen der Gotik aus der Romanik widmet der Verfasser mehrere Darlegungen, die allerdings noch einleuchtender und zusammenfassender gehalten sein könnten (S. 1—9, dann besonders 156 sowie 177 und 185 — mit Ablehnung der bekanten Pointe von dem für rundbogige Kreuzgewölbe erforderten Quadrat).

Die Basilika kommt nicht gut weg (auch wegen ihrer Frontansicht, S. 216 und 227); um so günstiger wird die Hallenkirche dargestellt. Zugleich aber zeigt der Verfasser die bereits große historische Bedeutung der einschiffigen oder wenigstens die Seitenschiffe möglichst zurückdrängenden Predigtkirche, für die er ja auch als Praktiker (nach dem Vorangehen von Frdr. Schneider in Mainz und Joh. Graus in Graz) eintritt. Es lohnt sich, dabei den Einzelheiten nachzugehen (erst S. 10f. und 33; dann 41 — wo die Begründung wohl zu kurz ist; 55 — quadratischer Grundriß als ideale Lösung des Programms der Pfarrkirche; 57 und 60 — mit Rettung malerischer Anblicke; 88 — billigster Zentralbau; 175 und sonst).

Im Einzelnen sind gegenüber der Erstauflage völlig umgearbeitet: Aachen, Köln (zumal Stelle des alten Domes und Umbau des neuen um ihn), Magdeburg, Mainz, Pisa (Baumeister Busketus), Rheims, Schwarzrheindorf, Speyer. Neu sind wohl die Darlegungen: über die Grabeskirche in Jerusalem (hier fast die erste gotische Kirche überhaupt, mit Simsen nicht von 550, sondern von 1150 — schade, daß dem Verfasser S. 94 bis 96 nicht mehr Bildmaterial zur Verfügung stand als die zu wenig charakteristische Ansicht der Südseite); dann über die Bauten zu Metz, Paris (mehrere), Regensburg, Straßburg, Trier (Liebfrauenkirche S. 88 mit hervorragender Plastik, Dom S. 24, dessen Westansicht nicht mehr die von Erzbischof Poppo ist), über Troyes (St. Urban), Venedig (St. Marcus), Worms.

Der häufige Knick in der Längsachse, der besonders die französischen Autoren zu heftigem, ergebnislosem Streit herausgefordert hatte, wird hier aus der Julianischen Zeitrechnung erklärt. Die mittelalterlichen Hilfslinien beim Entwerfen sind keine geheiligten Polygone, etwa von salomonischen Tempelmaßen her, erhalten vielmehr eine eigene Begründung als Parallelen über Hauptpunkten (S. 277 ff.), als vernunftgemäße Hilfslinien für das Auge, die Ruhe und Ordnung in den Punktewirrwarr einer Außen- und Innenansicht hineintragen.

Dem Abendländischen wächst manches gegenüber dem Morgenländischen zu; ebenso dem Deutschen gegenüber dem Italienischen (siehe über dieses bes. S. 220—222).

Weniger auffällig, aber vielleicht von einer neuen Fruchtbarkeit erscheinen die Beziehungen des vorliegenden Gegenstandes zu Wissenschaft und Lehre. Das »Ars sine scientia« mag für die neueste Zeit, nicht für das Mittelalter gelten (S. 39). »Je größer in der Neuzeit die Unkenntnis, desto finsterer ist das Mittelalter« (S. 268). Am meisten aber scheint noch das Lehren und Lernen der damaligen Baukünstler der Erforschung bedürftig. Daß es sich vorwiegend um Werstatterziehung handelte, wobei der Verfasser mit einer steten Aufmerksamkeit auf den jeweils neuesten Stand der Bauweise zu rechnen scheint (S. 168), dürfte richtig, aber noch nicht alles sein; und die von Hasak seit Jahrzehnten, im Ganzen wohl mit Recht verfochtene Sonderung auch des mittelalterlichen Architekten vom Steinmetzen muß weitere Untersuchungen des Problemes erleichtern (S. 347 ff.).

Daß jeglicher näher interessierte Leser ein solches Buch nicht ohne mancherlei Fragezeichen durchliest, und daß für eine Drittauflage noch mehrere Wünsche bleiben (einschließlich einer Vervollständigung des alphabetischen Sachregisters), ändert an dem beträchtlichen Gesamtwert des Hasakschen Werkes schwerlich viel.

Berlin Halensee — Dr. Hans Schmidkunz

Der Bethlehemitische Weg von Josef Ritter von Führich. Mit erläuterndem Texte herausg. von Dr. Ulrich Schmid. Mit erzbischöflicher Approbation. Lukasverlag München. Preis 6 80 M.

Dr. Ulrich Schmid, der Begründer des Verlags »Glaube und Kunst«, ist von diesem in der letzten Zeit getrennt, und hat einen neuen, offenbar auch der Verbreitung religiöser Kunst gewidmeten »Lukasverlag« aufgemacht, als dessen erste Publikation Führichs Holzschnitt-Zyklus »Der Bethlehemitische Weg« vorliegt.

Daß dieses von tiefinnerlicher Mystik und kindlicher Gläubigkeit durchwobene Werk nun auch weiteren Kreisen zugänglich gemacht ist, können wir aufs freudigste begrüßen. Die Wiedergabe auf dem nicht allzu glänzenden gelblich getönten Grund ist klar und schön, die ganze Ausstattung vornehm und würdig.

Der beigegebene, von Katechet Dr. H. Mayer ansprechend geschriebene Text wäre wohl besser nicht als »katechetische Anweisung« bezeichnet werden, was er doch seinem Inhalt und seiner Färbung nach eigentlich nicht sein will. Die den Text eingefügten Illustrationen nach Führich und anderen sind an sich dankenswert, zumal sich darunter manche weniger bekannte Darstellung findet. Allein der Einheitlichkeit halber wäre es vielleicht besser gewesen, den »Bethlehemischen Weg« ganz für sich allein wirken zu lassen und als Titelblatt das von Führich für diesen Zyklus geschaffene auch außen anzubringen.

»Der Bethlehemitische Weg« ist das Werk eines Dreiundsechzigjährigen und kann dies auch nicht ganz verleugnen; in ein paar Blättern tritt das Allegorische tatsächlich etwas übermäßig hervor. Die übrigen aber bilden wenigstens für kleinere Schulen ein treffliches Anschauungsmittel — ich habe es selbst erprobt — um etwa in den Tagen vor Weihnachten weihnächtlich-herzliche Stimmung in den Kinderseelen zu wecken.

Damrich

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

DEUTSCHE WERKBUND-AUSSTELLUNG KÖLN 1914

War auch die Ausstellung bis zum festgesetzten Zeitpunkt noch nicht in allem fertiggestellt — verschiedene Streiks, Hochwasser, ein orkanartiger Sturm hatten sehr hemmend gewirkt —, so machte sie doch am 16. Mai. dem Eröffnungstage wenigstens im Äußern den Eindruck des Fertigen. Um 12 Uhr wurde die Ausstellung durch einen Festakt eröffnet. In der Kuppelhalle des Hauptausstellungsgebäudes, auf den hinaufführenden Freitreppen und um die Halle herum hatten sich zahlreich die geladenen Gäste geschart. Von der großen Treppe herab begrüßte zunächst Oberbürgermeister Wallraf die Versammelten. Unter anderem hob er hervor, daß hier zum ersten Male der junge Werkbund in der alten Stadt Köln mit einer großen eigenen Ausstellung in die Öffentlichkeit trete. Das Ziel sei, zu zeigen, daß auf den weiten Gebieten des Handwerks, der Industrie, des Handels und der Architektur Wirtschaftlichkeit, Gediegenheit und Schönheit verträgliche, ja hilfsbereite Schwestern seien. Über die Ziele des Werkbundes wie der Ausstellung verbreitete sich ausführlicher der erste Vorsitzende des Deutschen Werkbundes, Hofrat Bruckmann, Heilbronn. In sieben Jahren habe der Deutsche Werkbund Organisation und Programm sich geschaffen; Veredelung der deutschen Arbeit durch Zusammenschaffen der Künstler und Industrie, des Handels und des Gewerbes, Beeinflussung der gewerblichen Jugenderziehung, künstlerische Ansprüche bei allen, was die Architektur, der Städtebau leistet, mit einem Wort: die Wiederbelebung einer neuen künstlerischen Kultur in Deutschland mit der Absicht der Zusammenfassung aller Kräfte in dem deutschen Stil der Zukunft. In Rede und Schrift habe der Werkbund diese Ziele verfolgt und jetzt durch die Tat zu zeigen versucht. Die Kölner Werkbund-Ausstellung stelle die erste große Zusammenfassung der Kräfte dar, die schon am Werke sind, und solle einen Überblick ermöglichen über das heutige Niveau des Geschmacks. Lange habe man sich bemüht, eine solche Ausstellung zu veranstalten, Pläne geschmiedet, die nicht zur Ausführung kommen konnten, darum herzlicher Dank dem alten, heiligen Köln, Dank dem Oberbürgermeister Wallraf und dem geistigen Vater der Ausstellung, Bürgermeister Rehorst sowie den vielen Mitarbeitern an dem Zustandekommen der Ausstellung. Diese Dankesbezeigung unterstützte Beigeordneter Rehorst in längeren Ausführungen über das Werden der Ausstellung. Als Vertreter der Kgl. Staatsregierung sprach Ministerialdirektor Dönhoff die Glückwünsche der Staats- und Reichsbehörden aus. Die Bestrebungen des Werkbundes fänden selbstverständlich die volle Billigung der Staatsregierung. Seit 25 Jahren lenkte der Kaiser und König das Steuer des Reiches. Ohne diese Periode des Friedens ist eine Blüte der Kunst nicht denkbar. Des Kaisers müsse man daher heute gedenken in einem begeisterten Hoch.

Ein Rundgang schloß die Feier. Am Abend vereinigte ein von der Stadt Köln gegebenes Festmahl über 600 geladene Gäste in der von Peter Behrens erbauten Festhalle.

KÜNSTLERHAUS UND ATELIERHAUS IN KÖLN

Vor 1—2 Jahren wurde hier der Verein »Künstlerhaus« gegründet. Als nächste Aufgabe stellte er sich die Schaffung eines Künstlerhauses. Hierfür kamen, solange zu einem Neubau die Mittel fehlten, das Rubenshaus in der Sternengasse und das jetzige Zeughaus am Appellhof in Frage; sie wurden aber als nicht sehr geeignet aufgegeben. Ein drittes Projekt sieht die Herrichtung einer baugeschichtlich interessanten Häusergruppe vor, die von der Stadt erworben wurde, um sie vor dem Untergange, dem Schicksale so zahlreicher mittelalterlicher Kölner Giebelhäuser, zu bewahren. Es handelt sich um die an der zum Rhein führenden Mühlengasse gelegenen Häuser Nr. 17—21. Der sehr hohe Eckbau enthält über dem Erdgeschoß mit Hängestuben (ähnlich den Mezzaningeschossen) bis zum Staffelgiebel drei hohe Stockwerke mit zahlreichen größeren und kleineren Räumen, auf welche eine Wendeltreppe mit Maßwerkgeländer und Holzplastiken von Jeremias Geißelbrunn, dem Meister der zwölf Apostel in der Jesuitenkirche Mariä Himmelfahrt, hinaufführt. Das dritte, niedrigere Haus besitzt im Erdgeschoß und im ersten Stockwerk hintereinanderliegende große Räume mit alten Stuckbalken- und ornamentierten Decken. Während diese Räume sich vorzüglich für Versammlungen bis zu 120 Teilnehmern eignen, soll das Eckhaus im Erdgeschoß zu Wirtschaftsräumen, in den oberen Geschossen zu Gesellschafts-, Bibliothekräumen, Wohnung für den Ökonomen usw. eingerichtet werden. Das später entstandene, weniger wertvolle mittlere Haus wird abgebrochen. Der vordere Teil des freigewordenen Platzes wird als Garten und Wirtschaftshof dienen, der hintere Teil überdacht, um einen Ausstellungssaal zu gewinnen. Aus den reichen Beständen der Stadt an kunstgewerblichen Gegenständen, Möbeln usw. werden sich die jetzt ziemlich verwahrlosten Gebäude zu einem gemütlichen Künstlerheim neugestalten lassen, das auf einen kostspieligen Neubau gern verzichten läßt. Die Renovierung soll bis zum Herbst 1915, da in Köln der Rheinische Verein für Heimatschutz und Denkmalpflege tagen wird, beendigt sein.

Da es in Köln an genügenden und geeigneten Künstlerateliers fehlt, hat sich der Verein als weiteres Ziel die Errichtung eines besonderen Atelierhauses gesteckt. Die Rentabilität erscheint durch Verpflichtung einer hinreichenden Zahl von Künstlern zur Miete von über 30 Ateliers zum Preise von 300—700 Mark gesichert, und so ist der Verein nunmehr mit einem durch Regierungsbaumeister a. D. Max Stirn ausgearbeiteten Projekt an die Stadtverwaltung, die dem Plane sehr wohlwollend gegenübersteht, herangetreten. Die Stadt soll hierzu ein an die Volksgartenerweiterung anstoßendes Grundstück, dessen Nordseite einen freien Blick auf den Volksgarten gewährt, sowie die Bausumme von ca. 250000 Mark zur Verfügung stellen. Auch dieses Projekt dürfte nun ohne besondere Schwierigkeit baldiger Erledigung entgegengehen.

DIE JUBILÄUMS-KUNSTAUSSTELLUNG IN KLOSTERNEUBURG

Der Verein heimische Künstler Klosterneuburgs hat im Rahmen der Festlichkeiten, welche anläßlich der achthundertsten Wiederkehr des Tages, an dem der Grundstein zur dortigen berühmten Stiftskirche gelegt wurde, eine Kunstausstellung veranstaltet, welche zu Anfang Mai dem allgemeinen Besuche geöffnet wurde und Ende Juni schloß.

Die religiöse Kunst war ziemlich zahlreich und recht würdig vertreten. Hier dominierte Max von Poosch mit seinem großen farbenreichen Gemälde »Sankt Martin«, das sich durch eine angenehm berührende Klarheit und Einfachheit in der formalen Behandlung auszeichnet. Auch ein zweites größeres Bild »Christus am Kreuz«, ein Aquarell von Robert Wosak, ist überaus packend. Das ausdrucksvolle Antlitz des Erlösers, die vorzügliche Belichtung des Körpers, das

mächtige Wolkengetriebe im Hintergrund, alles das trägt zu einem hoheitsvollen Gesamteindruck bei, der durch keinerlei Nebensächlichkeiten gestört wird. Sechs kleine Aquarelle »Christus-Idee« benannt, von dem gleichen Künstler, fesseln durch ihre nicht alltägliche Auffassung, insbesondere ist die »Versuchung Christi« neben einigen Kreuzigungs-Motiven eine besonders interessante Arbeit. Des Chorherren Albin Salomon »Madonna« wirkt stark durch den innerlichen Ausdruck und bedeutende Empfindungstiefe. Unter den Plastiken fallen die Arbeiten Theodor Stundls auf, besonders sein »Predigender Johannes in der Wüste« und die frappant ähnliche »Büste des Protektors der Ausstellung, des Fürsterzbischofs Dr. Piffl«. Von großer Feinheit sind auch des Künstlers Plastiken »Trauernde Frauen« (Grabmal), das »Relief vom Grabe eines Bergmanns« und mehrere andere kleinere Arbeiten. In das kunstgewerbliche Gebiet gehört die prächtige, in Silber getriebene Monstranz von Wilhelm Bormann, die sich durch ihre eigenartige Komposition und eine dem hehren Zwecke angepaßte würdige Ausführung bemerkbar macht. Auch Heus Plastik »Christus am Kreuz«, soll ihres tiefen ernsten Gehaltes und der Vornehmheit der Gestaltung wegen nicht übersehen werden. Damit ist auch der religiöse Teil der Ausstellung erchöpft. Im weiteren herrschen Landschaft und Genre vor.

Da ist in erster Linie Professor Ludwig K. Strauch, dem ein Kabinett von den vorhandenen vieren fast ganz allein eingeräumt ist. Mit recht angenehmen Eindrücken betrachtet man dessen Bilder-Kollektion, die von einer überraschend großen Vielseitigkeit zeugt. Freundlich und frisch sind dieses Meisters Farben; lebendig und psychologisch durchdacht ist die Charakteristik seiner Bildnisse. Ein ausgesprochener Sinn für das Ungezwungene spricht aus allen seinen Porträts. Da der Künstler mehr als zwanzig Bilder ausgestellt hat, ist es natürlich unmöglich, auf seine gesamten Leistungen im Detail einzugehen. Eine ganze Reihe von Chiemgau-Landschaften Max Kahrers beweisen, daß diesem Künstler eine seltsame Empfindungstiefe eigen ist, ein Sinn fürs Große in der Landschaft. Sein Bestes gibt der Künstler aber doch in seinen Schneelandschaften. Von den übrigen Künstlern seien noch Max von Poosch, Franz Horst und Josef Hendel genannt.

R. R.

DIE AUSSTELLUNG DES RHEINISCH-WESTFÄLISCHEN KUNSTVEREINS

Düsseldorf. Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen hat sich durch seine jetzt fast 85 jährige Tätigkeit zu einem bedeutungsvollen Faktor des niederrheinischen Kunstlebens entwickelt, dessen Wert nicht zum wenigsten in seinen im Interesse der Künstler erreichten wirtschaftlichen Erfolgen beruht. Der Verein hat die bei seiner Gründung gesteckten Ziele in glücklicher Weise wahrzunehmen verstanden und sich damit vielen mit widrigen Verhältnissen ringenden Künstlern als eine wertvolle Stütze erwiesen. Daß hierbei nicht immer nach den höchsten künstlerischen Prinzipien verfahren wurde und manches oder vieles künstlerisch Wertlose — kurz der Durchschnitt — stärker protegiert wurde, soll und kann nicht geleugnet werden. Es liegt das in der Natur derartiger Vereine, die sich nicht zu sehr modernen Strömungen zugänglich zeigen dürfen, wenn sie nicht die Mitarbeit vieler Mitglieder und das Interesse der breiteren Schichten verlieren wollen. Das Bestreben, nach dieser Richtung Vorsicht obwalten zu lassen, drückt sich auch in der diesjährigen Schau deutlich aus. Jedoch sind wir darum nicht geneigt, in dem Umstand, daß nur wenig Werke, die eine stärkere persönliche Note bekunden, vorhanden sind, allein auf die Arbeit der Juroren zurückzuführen. Nach unseren Erfahrungen liegt das zum weitaus größten Teil an dem der Jury vorliegenden Material selbst. Das was bleibt, ist jedoch mit dem Stempel ehrlicher Arbeit gezeichnet und verdient auch als solche bewertet zu werden.

Von den 180 ausstellenden Künstlern ist, wie gewöhnlich das Landschaftliche bevorzugt worden. Von den älteren Malern, die gewissermaßen die Tradition der Düsseldorfer Schule verkörpern, finden wir u. a. Fr. v. Willi, den sehr geschätzten Maler der Eifel, H. Liesegang, Max Clarenbach, W. Hambüchen und A. Wansleben. Eugen Kampf, bei dem wir schon auf der letzten vorjährigen Ausstellung im Kunstpalast eine wesentlich freiere Behandlung des farbigen Teils vermerken konnten, läßt dieses Bestreben auch auf dieser Schau sichtbarlich in die Erscheinung treten. Walter Ophey zeigt wieder die von ihm in den letzten Jahren vielfach bevorzugten italienischen Motive, bei denen ihn das Problem der glutvollen Leuchtkraft südländischen Sonnenlichts besonders reizte. Eine Vertiefung seiner zu großen Leistungen befähigten Kunst hat er damit jedoch leider nicht erreicht. Max Stern erfreut wie immer durch die Frische seiner von gut gesehenen Menschenmassen belebten landschaftlichen Motive aus Ventnor und Düsseldorf. Von der jüngeren Generation möchten wir besonders Willy Mulot hervorheben, dessen zart und fein gesehene Landschaft »Kloster Klarenthal im Schnee« durch die reizvolle Linienführung besonders anspricht. Neben ihm behauptet sich J. Kohlschein durch die Delikatesse einer auf sorgsames Naturstudium gegründeten Farbigkeit seiner Landschaft. Ferner nennen wir R. Friedersdorf, J. Kronenberg, W. Schmetz, G. Wolf, D. Zacharias und A. Brandis.

Außer den Ölgemälden finden wir in der Ausstellung noch eine gut beschickte Graphische Abteilung, die sehr gute und reife Arbeiten aufweist und eine erfreuliche Bereicherung der Kunstschau darstellt. Zu den Düsseldorfern haben sich hier eine Reihe auswärtiger Künstler gesellt, unter denen die großangelegten Arbeiten des Berliners A. Scheuritzel durch die Monumentalität ihrer Technik vorteilhaft auffallen. Paul Neuenborn bringt einige farbige Tierzeichnungen voll lebendiger des Konventionellen durchaus entratender Kraft. Die Plastik ist nur schwach vertreten und weist keine sonderlich hervorstechenden Arbeiten auf.

AUSSTELLUNGEN BASEL, MANNHEIM, WIEN, BADEN-BADEN, KÖLN

Basel. Die Kunsthalle in Basel beherbergte während des Sommers eine fast hundert Werke umfassende Kollektivausstellung Hans Thomas. Alle seine Schaffensperioden waren durch mehrere markante Schöpfungen vertreten, und die konsequente, zu immer größerer Freiheit und seelenbeschwingter Leichtigkeit führende Entwicklung dieser phantasiereichen Kunst trat klar zutage. Für den Historiker war auch diesmal von Wichtigkeit, aufs neue zu sehen, in wie hohem Maße selbst diese eigenartige und eigenwillige Stammeskunst in ihren früheren Entwicklungsstadien — beispielsweise in den siebziger Jahren — zusammenwächst nach Idee und Realität der Erscheinung mit der gleichzeitigen Kunst etwa Leibls, Canons und auch der Franzosen vor Courbet und gar Manet: der historisch markierende Gesamtcharakter einer ganzen Epoche hat auch ihr naturnotwendig seinen Stempel aufgedrückt. Ein großer Teil der ausgestellten Bilder stammt aus Baseler, Karlsruher und auch Frankfurter Privatbesitz. Nennen wir nur kurz das »Bildnis des Forstmeisters K.«, das »Selbstbildnis von 1873«, das »Mädchen mit Hut im Garten« 1876, den

»Strand von Sorrent« von 1881; für alle diese Werke gelten insbesondere die obigen Bemerkungen; führen wir weiterhin die einzigartige »Flucht nach Aegypten«, den kleinen »Meermann« an und vor allem die herrlichen, Auge und Sinn erhebenden Landschaften, zum Teil neuesten Datums, »Blumiges Tal«, den »Sommertag«, den »Abend bei Siena«, den »Rhein bei Säckingen« oder den »Sonnigen Augusttag«. Auch einige treffliche Arbeiten Cella Thomas, der verewigten Gattin des Meisters, sehen wir hier innerhalb der großen Kollektion; es sind meist Blumen- und Früchtestilleben von gutem Farbengeschmack und solider Zeichnung. Ein jüngerer, Thoma geistesverwandter Graphiker, der uns durch seine unerschöpfliche Phantasie und nimmermüde Produktivität auch ein köstlich befreiend Wörtlein zu sagen hat, ist gleichzeitig mit dem alten Meister wagemutig auf den Plan getreten: Artur Riedel, den man getrost zu den Neuromantikern von heute rechnen darf. An den alten Meistern (Baldung, Holbein) hat er sich gebildet; sie haben ihn auf die ebenso schwierige als reizvolle Technik des Silberstifts, die dieser sichere Zeichner aufs neue zu beleben versucht, hingewiesen. Thomas seelisch umfangreiche Persönlichkeit hat auf ihn eingewirkt und in dem Seelenverwandten die heute sich offenbarenden Wesenszüge hervorgeholt; Riedel hat es sodann früh verstanden, aus der selbstgewählten Schulung heraus als Eigener in die Oeffentlichkeit zu treten. Es ist eine sonnig-heitere Welt, in die er uns durch seine Kunst führt; die Ursprünglichkeit des graphischen Schaffens übt bei ihm unmittelbarste Wirkung auf den Beschauer aus; dies vor allem in den idealistisch gerichteten Figurenschöpfungen dichterisch-profaner wie auch religiöser Art. Mit reinem zartem Hauch übergießt er seine Landschaften aus Italien und der Rheingegend; von bewundernswerter Feinheit und Tiefe des Ausdrucks sind die mit dem Silberstifte gezeichneten Köpfe. Stetig und konsequent können wir an dem in Basel ausgestellten Oeuvre eine der Moderne gerechtwerdende, aus ihr herausgeborene Entwicklung des Künstlers von einer inhaltlichen wie formalen Konkretheit zu immer reinerer Abstraktion, zusammenfassender Einfachheit und lichtvoll sich auflösender Form wahrnehmen. G.

Mannheim. Unter den sehenswerten Sonderausstellungen der Mannheimer Kunsthalle im Sommer 1914 nennen wir zuerst die Ausstellung der Sammlung Oertel (München), deren reicher Bestand an deutschen Plastiken der Gotik und Frührenaissance sich aus Beispielen fast aller in Frage kommenden alten Kunstzentren und Gegenden, besonders aber der schwäbisch-bayerisch-tirolischen, zusammensetzt. Eine Ausstellung von Reproduktionen veranschaulicht ferner die Stilentwicklung der Plastik von den ältesten Zeiten bis zum 19. Jahrhundert. Als Ergänzung und zum Vergleiche reiht sich den beiden genannten Veranstaltungen schließlich eine umfangreiche Ausstellung von Zeichnungen und Plastiken neuzeitlicher Bildhauer (Deutsche und Franzosen) an. Die 18. Ausstellung des »Freien Bundes« befaßt sich wieder einmal mit dem deutschen und ausländischen Künstlerplakat. Das reichhaltige und verschiedenartige Material stellt einen guten Querschnitt über die anerkennenswerten und kulturell bedeutsamen Leistungen auf dem Gebiete der künstlerischen Reklame, die jetzt wenigstens über die Anfänge hinausgelangt ist, dar. G.

Ausstellung moderner Handzeichnungen in der Albertina in Wien. Zwei bedeutende Künstler, der Engländer Frank Brangwyn und der Wiener Franz Alt sind gegenwärtig in einer Kollektiv-Ausstellung in den alten aber anheimelnden Räumen der erzherzoglichen Kunstsammlung Albertina, die, wie wir schon in Heft 9, Beil. unsererer Zeitschrift mitteilten, durch die fürstliche Freigebigkeit des Erzherzogs Friedrich in absehbarer Zeit ein neues prächtiges Heim erhalten soll, in friedlichster Eintracht beisammen. Diese Ausstellung, eine der interessantesten, die Wien während der letzten Jahre gesehen hat, bringt für die österreichische Reichshaupt- und Residenzstadt auch noch den Vorteil mit sich, daß alle gezeigten Blätter, einerseits durch den Entschluß F. Brangwyns, anderseits auf Grund einer Spende der Schwester und Erbin Franz Alts, Luise Alt, in den dauernden Besitz der Sammlung übergehen.

Frank Brangwyn, heute einer der hervorragendsten Künstler Englands, ist in erster Linie Maler, der namentlich die auf seinen Wanderungen im Orient geschauten Farbenwunder mit staunenswerter Naturtreue durch seinen Pinsel verewigte, hierin mag auch die Erklärung für das satt leuchtende Kolorit fast aller seiner übrigen zahlreichen Gemälde liegen. In der gegenwärtigen Ausstellung ist es jedoch nicht der Maler sonden der Graphiker Brangwyn, von dem wir überraus kostbare und kunstvolle Handzeichnungen und Radierungen zu sehen bekommen. Zu den bemerkenswertesten der ausgestellten Zeichnungen gehören eine Serie von Studien zu dem für das neue Gerichtsgebäude in Cleveland im Staate Ohio ausgeführten Gemälde »König Johann unterschreibt die Magna Charta in Runnymede«, ferner die Skizzen für die Gemälde in der Zunfthalle der Tuchmacher in London, die Studien zur Towerbridge, die Old Houses Ghent, die Schwarzschmiede u. a., sowie eine aquarellierte Kreidezeichnung großen Formats »Die Kohlernte« und die Blätter zu den Fruits of labour. Ist Brangwyns Manier auch sehr eigenartig, er hat eine besondere Vorliebe für möglichst große Formate, so unterliegt es doch keinem Zweifel, daß man es in Brangwyns Arbeiten mit einem ernsten Meister zu tun hat, der der Zeit seinen Stempel aufdrücken will, der, wenn auch in manchem von dem Zunftüblichen in der heutigen Graphik abweichend, in allen seinen Schöpfungen eine überragende Größe zeigt.

Franz Alt, der Bruder Rudolf von Alts, darf wohl als der schärfste Antipode Brangwyns bezeichnet werden. Wurzelt seine Kunst auch im Ideale einer uns heute schon etwas fern liegenden Zeit, so läßt sich die Tatsache nicht aus der Welt schaffen, daß man sich bei Alt von Brangwyn erholt, daß ein jeder sich über diese so zierlichen, dem kleinsten Detail gerecht werdenden Zeichnungen freut, die neben ihrer Frische und Gewandtheit auch durch ihre ursprüngliche Natürlichkeit ein angenehm anklingendes Empfinden der Behaglichkeit auslösen. Jedenfalls darf sich Wien zu dem Erhalt dieser neuen Kunstschätze aufs freudigste beglückwünschen. R.

Baden-Baden. Am 3. Juni wurde auf der Badener Ausstellung nach Schluß der Sonderausstellung des Porträt- und Figurenmalers Caspar Ritter eine große Kollektion von Werken des Berliners Friedrich Kallmorgen eröffnet; diese starke Künstlerpersönlichkeit, die uns durch treffliche Landschaften, Marinen und mächtig wirkende Darstellungen aus Industrie und Technik bekannt ist, entstammt der Karlsruher Baisch-Schönleber-Schule und ist noch einer der Mitbegründer des Karlsruher Künstlerbundes; 1902 ward er von Karlsruhe an Brachts Stelle nach Berlin berufen. — Gleichzeitig mit dieser Kollektion wurde die Sonderausstellung des Karlsruher Radiervereins, die an die Stelle der Arbeiten Pankoks rückte, der Öffentlichkeit übergeben. Die Ausstellung birgt eine Fülle graphischer Perlen in sich; dafür bürgen Namen wie Schinner, Greve-Lindau, Kupferschmid, Riedel, Pfefferle, Dörr, Sigrist u. a. m. G.

Köln. Wieder wird in Bälde eine der bedeutenden Sammlungen die Stadt verlassen, deren sie sich vor Jahren wie kaum eine andere Stadt erfreute. Erinnert sei nur an die Sammlung des Barons Hüpsch, deren Gemälde, Email- und Elfenbeinarbeiten jetzt zu den Perlen der Darmstädter Galerie gehören, an die Sammlung der Brüder Boisserée, vor allem altkölnische und niederländische Bilder, die mit hervorragenden Werken von Rubens und van Dyck in den Besitz der Münchner Alten Pinakothek übergingen und zu deren wertvollsten Schätzen gehören. Eine ganze Reihe weniger kostbarer, aber dennoch wertvoller Sammlungen wurden auf Auktionen zersplittert, und in kurzem, im Oktober wird die berühmte Sammlung des † Freiherrn Albert von Oppenheim ihr Schicksal teilen. Erfreulicherweise gelang es, noch im letzten Augenblicke das Beste der Allgemeinheit zugänglich auszustellen. 44 ausgezeichnete niederländische Bilder sind zurzeit in drei Sälen des Wallraf-Richartz-Museums zu sehen. In einem prachtvollen Kataloge macht Wilhelm von Bode mit ihrem Werte bekannt. Die alten Niederländer sind vertreten durch Petrus Cristus (St. Eligius als Goldschmied mit Brautpaar), Gerard David (Madonna), Quinten Massys (Madonna, Zwei Geldwechsler). Auch die spätere Zeit ist durch ihre besten Meister vertreten: Rembrandt (Studienkopf). Frans Hals (Weibliches Bildnis), Rubens (zwei Allegorien: der Sonnenwagen und Besiegung der Zwietracht, Landschaft mit Staffage). Von den Landschaftern seien genannt Hobbema und Aert van der Steer, von den Sittenmalern Van Steen, Teniers und Terborch, gute Stilleben von Van Fyt, Snyders usw.

Gleichzeitig ist die kunstgewerbliche Abteilung der Sammlung im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums ausgestellt. Sie glänzt besonders durch Prachtstücke rheinischer und süddeutscher Keramik. Da vor kurzem noch für eine hervorragende Kollektion von Gemälden und Zeichnungen Wilhelm Leibls über eine Million Mark von der Stadt Köln aufgewendet wurde, erscheint es als ausgeschlossen, daß manches Stück der Sammlung hier verbleibt.

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST.

Die Vorstandschaft verlor am 17. Mai durch das Ableben des Herrn erzb. g. Rates und Stadtpfarrers von St. Paul in München, Joh. B. Huber, ein verehrtes Mitglied. Der Verblichene war in den letzten Jahren I. Kassier; dieses Amt übernahm auf einstimmiges Ersuchen Herr Bankdirektor Ludwig Münz. Als Vorstandsmitglied wurde der neuernannte Domdekan von München, Herr Dr. Sebastian Huber, kooptiert.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Aschaffenburg. Die Barock-Muttergottes-Pfarrkirche dahier mit den bekannten großen Bechtoldischen Deckengemälden 1760, welche sich in ganz ruinösem Zustande befanden, wurde im Jahre 1913 in all ihren Teilen von Kunstmaler G. J. Rettinger von Aschaffenburg in vortrefflicher Weise restauriert.

Kleine Kunstnachrichten aus Wien. Der von uns schon früher erwähnte, neu geschaffene Oesterreichische Meisterpreis für bildende Kunst im Betrage von 50000 Kronen, wird nunmehr definitiv im Jahre 1916 zum ersten Male verteilt werden, da in diesem Jahre die von der Genossenschaft der bildenden Künste zusammen mit der Secession, dem Hagenbund und der Klimtgruppe veranstaltete erste Meisterpreis-Ausstellung stattfindet. Nach den diesbezüglichen Bestimmungen wird diese Ausstellung einen internationalen Charakter haben. — Zur Ausschmückung des großen Festsaales im neuen Kriegsministerium hat das K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht einen Wettbewerb für die Herstellung eines Gemäldes »Heerschau Kaiser Maximilians I. in Trient 1508« veranstaltet, in welchem die Entscheidung nunmehr gefallen ist. Im ganzen waren 48 Entwürfe eingelangt. Der erste Preis (5000 Kr.) wurde von seiten der Jury dem Maler Walter Ditz (Elbogen in Böhmen) zuerkannt, der zweite (3000 Kr.) und der dritte (2000 Kr.) dem Maler Karl Haßmann in Wien, der vierte Preis (1000 Kr.) dem Maler Fritz Zerritsch, Wien. — Mit den Funktionen eines kunsthistorischen Generalkonservators für die deutschsprachlichen Länder und Landesteile Oesterreichs wurde der Sekretär des K. K. Staatsdenkmal-Amtes in Wien, Dr. Paul Buberl, betraut.

R.

BÜCHERSCHAU

Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Herausgegeben von Dr. Georg Leidinger. Heft 4: Drei armenische Miniaturen-Handschriften (cod. armen. 1, 6 und 8), erläutert von Dr. Emil Gratzl. Verlag von Riehn & Tietze in München. Einzelpreis M. 25.—, für Abonnenten der ganzen Sammlung M. 20.—.

Wenige Erzeugnisse alter Kunst und Kultur sprechen so unmittelbar zu unserer Seele, wie die alten Handschriften mit ihren Bildern und Ornamenten. Leider sind sie nur einem kleinen Teil der Menschen zugänglich. Die große Mehrzahl auch der Gebildeten besitzt nur eine ungefähre Kenntnis von ihrer Existenz. Die Verbreitung dieser Schätze ist ein verdienstvolles Werk. Prachtausgaben wie jene des Breviarium Grimani oder des Seelengärtlein kommen zunächst nur einem engen Kreis reicher Bücherfreunde zugute. Doch die oben genannte Publikation ist auch weniger Bemittelten erschwinglich. Wir haben in Heft 2, S. 13 der Beilage auf die erste, sehr wertvolle Lieferung hingewiesen. Die Staatsbibliothek in München besitzt drei armenische Handschriften: ein armenisches Evangeliar, eine Handschrift der neun Tagzeiten des armenischen Breviers und armenischer Meßliturgien, dann ein Breviarium. In 56 Bildern auf 25 Tafeln mit gründlichem kurzem Text wird man durch obige Publikation mit den bemerkenswerteren Illustrationen dieser Handschriften vertraut gemacht.

S. Staudhamer

Die Herdersche Verlagsbuchhandlung kündigt das Erscheinen eines Monumentalwerkes von Joseph Wilpert an: Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert, mit 297 farbigen Tafeln und 400 Textbildern: 2 Bände Text und 2 Bände Tafeln im Folio-Format (ca. 35 × 44 cm). Der Verlag eröffnete bis zum Erscheinen des Werkes im Jahre 1915 eine Subskription zum Vorzugspreise von 800 Mk. Nach Schluß derselben tritt der Ladenpreis von 1000 Mk. in Kraft. Auch wird Subkribenten die Begleichung in vier Jahresraten à 200 Mk. oder sechzehn Vierteljahresraten à 50 Mk. gestattet.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

JAHRESVERSAMMLUNG DES DEUTSCHEN WERKBUNDES IN KÖLN

Am 3. und 4. Juli fand im Festhause der Werkbundausstellung unter großer Anteilnahme aus Deutschland und den Nachbarländern die 7. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes statt. Der I. Vorsitzende, Hofrat Bruckmann, begrüßte die Erschienenen und betonte dann in seinen Worten über die Ausstellung, daß, obschon viel Gutes und Schönes gezeigt werde, ein Höhepunkt im deutschen Kunstschaffen noch nicht erreicht sei. Künstler, Industrielle, Handwerker und Kaufleute müßten noch viel inniger zusammenarbeiten und einander noch viel mehr verstehen lernen. Das sei die erste Forderung des Werkbundes und werde auch in Zukunft seine erste Aufgabe sein. Zu dieser künstlerischen Frage komme eine zweite, die Stellungnahme des Werkbundes zur Weltwirtschaft. Auf die anschließenden Begrüßungen folgte ein einstündiger Vortrag des Geheimrats Muthesius über die Werkbundarbeit der Zukunft, dem er folgende Leitsätze zugrunde legte:

Die Architektur und mit ihr das ganze Werkbundschaffensgebiet drängt nach Typisierung und kann nur durch sie diejenige allgemeine Bedeutung wiedererlangen, die ihr in Zeiten harmonischer Kultur eigen war. Nur mit der Typisierung, die als das Ergebnis einer heilsamen Konzentration aufzufassen ist, kann wieder ein allgemein geltender, sicherer Geschmack Eingang finden. Solange eine geschmackvolle Allgemeinhöhe nicht erreicht ist, kann auf eine wirksame Ausstrahlung des deutschen Kunstgewerbes auf das Ausland nicht gerechnet werden. Die Welt wird erst dann nach unseren Erzeugnissen fragen, wenn aus ihnen ein überzeugender Stilausdruck spricht. Für diesen hat die bisherige deutsche Bewegung die Grundlage geschaffen. Der schöpferische Weiterausbau des Errungenen ist die dringendste Aufgabe der Zeit. Von ihr wird der endgültige Erfolg der Bewegung abhängen. Jedes Zurück- und Abfallen in die Nachahmung würde heute die Verschleuderung eines wertvollen Besitzes bedeuten. Von der Überzeugung ausgehend, daß es für Deutschland eine Lebensfrage ist, seine Produktion mehr und mehr zu veredeln, hat der Deutsche Werkbund als eine Vereinigung von Künstlern, Industriellen und Kaufleuten sein Augenmerk darauf zu richten, die Vorbedingungen für einen kunstindustriellen Export zu schaffen. Die Fortschritte Deutschlands in Kunstgewerbe und Architektur sollten dem Auslande durch eine wirksame Propaganda bekannt gemacht werden. Als nächstliegendes Mittel hiefür empfehlen sich neben Ausstellungen periodische, illustrierte Veröffentlichungen. Ausstellungen des Deutschen Werkbundes haben nur dann Sinn, wenn sie sich grundsätzlich auf Bestes und Vorbildliches beschränken. Kunstgewerbliche Ausstellungen im Auslande sind als eine nationale Angelegenheit zu betrachten und bedürfen daher öffentlicher Unterstützung. Für einen etwaigen Export ist das Vorhandensein leistungsfähiger und geschmacklich sicherer Großgeschäfte die Vorbedingung. Mit dem vom Künstler für den Einzelfall entworfenen Gegenstand würde nicht einmal der einheimische Bedarf gedeckt werden können. Aus nationalen Gründen sollten sich große, nach dem Ausland arbeitende Vertriebs- und Verkehrsgesellschaften jetzt, nachdem die Bewegung ihre Früchte gezeitigt hat, der neuen Bewegung anschließen und die deutsche Kunst mit Bewußtsein in der Welt vertreten.

Diese Leitsätze fanden eine sehr geteilte Aufnahme und führten eine lebhafte, bisweilen scharfe Diskussion herbei, die erst am zweiten Tage abgeschlossen wurde. Besonders war es die Forderung einer Typisierung, die seitens der Künstler erregten Widerspruch fand. Aus den Gegenleitsätzen, welche Professor van de Velde aufstellte, seien die bemerkenswertesten Äußerungen hervorgehoben:

Solange es noch Künstler im Werkbunde geben wird, und so lange diese noch einen Einfluß auf dessen Geschicke haben werden, werden sie gegen jeden Vorschlag eines Kanons oder einer Typisierung protestieren. Der Künstler ist seiner innersten Essenz nach glühender Individualist, freier und spontaner Schöpfer; aus freien Stücken wird er niemals einer Disziplin sich unterordnen, die ihm einen Typ, einen Kanon aufzwingt. Gewiß hat der Künstler, der eine »heilsame Konzentration« treibt, immer erkannt, daß Strömungen, die stärker sind als sein einzelnes Wollen und Denken, von ihm verlangen, daß er erkenne, was wesentlich seinem Zeitgeiste entspricht. Er ordnet sich ihnen willig unter und ist für die Idee eines neuen Stiles an sich begeistert. Wir wissen, daß mehrere Generationen an dem noch arbeiten müssen, was wir angefangen haben, ehe die Physiognomie des neuen Stiles fixiert sein wird, und daß erst nach einer ganzen Periode von Anstrengungen die Rede von Typen und Typisierung sein kann. Wir wissen aber auch, daß nur, solange dieses Ziel nicht erreicht ist, unsere Anstrengungen noch den Reiz des schöpferischen Schwunges haben werden. Langsam fangen die Kräfte, die Gaben aller an, ineinander überzugehen, die Gegensätze werden neutralisiert, und in eben dem Augenblicke, wo die individuellen Anstrengungen anfangen zu erlahmen, wird die Physiognomie fixiert; die Ära der Nachahmung fängt an, und es setzt der Gebrauch von Formen und Verzierungen ein, bei deren Herstellung niemand mehr den schöpferischen Impuls aufbringt: Die Zeit der Unfruchtbarkeit ist dann eingetreten. Die Anstrengungen des Werkbundes sollten dahin abzielen, gerade die Gaben, die älteren, müden Völkern abgehen, die Gaben der Erfindung, der persönlichen geistreichen Einfälle sowie die Gaben der individuellen Handfertigkeit, die Freude und den Glauben an die Schönheit einer möglichst differenzierten Ausführung zu pflegen und nicht sie durch eine Typisierung zu hemmen, gerade in dem Momente, wo das Ausland anfängt, an deutscher Arbeit Interesse zu finden.

In dem Sinne der Ausführungen van de Veldes, die offenbar auf einem stets lehrreichen Rückblick auf die Geschichte der Kunst fußten, bewegten sich die Äußerungen der Mehrzahl der Diskussionsredner. Einzelne dieser Äußerungen seien noch vermerkt.

Professor Peter Behrens: Unter der sogenannten »Typisierung« dürfe nicht die Beschneidung der künstlerischen Freiheit verstanden werden. Die Aufgabe des Werkbundes sei es nicht, eine Definition des Stiles zu geben, sondern die Vermittlung zwischen Produzent und Konsument im Sinne veredelten Geschmacks, damit die Kunst Allgemeingut werde.

Architekt August Endell: Mit langen Reden und schwerverständlichen Leitsätzen werde der Kunst wenig geholfen, da der Begriff »Qualitätsarbeit« verschiedenartig aufgefaßt werde und auch die gegensätzliche Betätigung zweier Künstler doch von Werkbundgedanken getragen sein könne.

Bildhauer Hermann Obrist verwirft ebenfalls die Typisierung und weist auf ihre Schwierigkeit hin mit einigen kritischen Bemerkungen über die Architektur der Werkbundausstellung. Wahrhaft typische Bauten seien da nicht vorhanden; es seien Pseudowerke, mit denen das Ausland nicht gewonnen werden könne. In den Hallen seien sehr viele gute Sachen zu bewundern, aber sie seien nicht aus dem Werkbundgedanken geboren, sondern aus dem Drange nach Fortschritt. Leider könne man fast von einer anderen »Typisierung« sprechen; es zeige sich eine Überhandnahme des Feminismus. Im Hause der Frau sehe man dasselbe wie in den von Männern bedienten Hallen. Die Gleichartigkeit rühre aber nicht von Maskulinismus her, sondern vom vorherrschenden Feminismus der Männer.

Am schärfsten wurde Schriftsteller Robert Breuer: Künstler und Werkbund hätten nicht das Geringste miteinander zu tun. Der Künstler werde im Werkbund vom Schulmeister totgeschlagen.

Professor Riemerschmid: Typisierung dürfe nicht mit Bewußtsein geschaffen werden; sie müsse als Ergebnis aus dem Schaffensdrang hervorwachsen. In diesem Sinne seien auch die Muthesiusschen Leitsätze zu verstehen. Unsere Zeit habe ein Tempo angeschlagen, dem die Kunst nicht folgen könne. Die Mode sei allzusehr tonangebend. Der Fortschritt entstehe nicht auf Kongressen und Ausstellungen, wo die Künstler zusammenarbeiten, sondern aus den überragenden Leistungen des einzelnen.

Geheimrat Ostwald: Bei den Künstlern gehe es wohl ebenso, wie bei der wissenschaftlichen Forschung, daß nämlich die Aufstellung eines guten Gedankens Sache des einzelnen sei, der dann nach Durchbildung bis zur Vollendung Gemeingut der Allgemeinheit werde und dann eine Typisierung bedeute.

Aus der Diskussion gewinnt man den Eindruck, daß die Muthesiusschen Leitsätze, vor allem seine Forderung einer Typisierung, in verschiedenem Sinne verstanden wurden, was leicht möglich war. Immerhin wurden hierdurch eine Reihe von recht bemerkenswerten Äußerungen, die wir hier nur zum Teil wiedergeben konnten, aus dem Munde von Führern im Kunstleben unserer Zeit hervorgerufen, und so konnte der Vorsitzende recht wohl seine Befriedigung über den Verlauf der Diskussion ausdrücken, in der die Geister mächtig aufeinander platzten, die aber zur Klärung wesentlich beigetragen habe.

Nach dem Geschäftsbericht hat der Deutsche Werkbund organisatorisch und finanziell Fortschritte gemacht. Die Zahl der Mitglieder ist auf 2000 angewachsen. Der Werkbund ist jetzt in allen germanischen Ländern vertreten; zu Österreich-Ungarn sind hinzugekommen die Schweiz, Holland, Dänemark, Schweden und Norwegen. Die nächstjährige Tagung findet in Weimar statt.

Der zweite Tag schloß mit einem Abendvortrage des Reichstagsabgeordneten Friedrich Naumann über »Werkbund und Weltwirtschaft«. Naumann ging von der Tatsache aus, daß Gegenstand des ältesten Welthandels kostbare Qualitätsarbeit gewesen sei, die leicht an Gewicht, aber schwer an innerem Wert war. Mit einer ausgedehnteren Herausbringung von künstlerisch beeinflußter Qualitätsware auf den Weltmarkt könne der Werkbund sich um unser Vaterland ein besonderes Verdienst erwerben, indem er so dazu beitrage, die Millionen wieder einzubringen, welche für Einfuhrartikel das Land verlassen. Auf eine zu diesem Zwecke notwendige Organisation wies bereits Muthesius in seinem Vortrage hin. Eine Schwierigkeit liege in dem leicht möglichen Schwanken der Preise und der Nachfrage, da es sich um Liebhaberpreise handele, bei Wirtschaftskrisen und in bedenklichen Zeiten. Sodann sei noch ein bedeutendes Hindernis das Nachwirken der Herrschaft der französischen Kunst, die noch bei weitem nicht erloschen sei. Der gewaltige Vorstoß deutscher Werkbundarbeit fordere Disziplin. Wer ihn mitmachen wolle, müsse einen Teil seiner Freiheit opfern, nicht seiner Individualität.

Am 5. Juli fuhren zahlreiche Teilnehmer nach Hagen, wo im Folkwangmuseum eine Ausschußsitzung und Mitgliederversammlung des Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe stattfand. Der 6. Juli galt einem Besuche der Stadt Essen zwecks Studium des Wohnungswesens und des modernen Städtebaues. Nach einem Vortrage über Kruppsche Wohnungspolitik und Wohlfahrtspflege wurden verschiedene Kruppsche Kolonien und Erholungshäuser besichtigt, zum Schlusse die neue Synagoge von Prof. Körner am Steelertor.

DIE FRIEDHOFAUSSTELLUNG ZU STUTTGART

Einen wertvollen Beitrag zur Lösung der Frage nach der künstlerischen Gestaltung moderner Friedhöfe liefert eine Ausstellung in Stuttgart. Ein umfangreiches Gelände sieht man zu einem parkartigen Friedhofe hergerichtet. Die Anlage geht darauf aus, intime, für Auge und Gemüt beruhigende Wirkungen zu schaffen, die Wege und Gräberkomplexe so anzuordnen, daß geschlossene Raumwirkungen von schlichter Volkstümlichkeit entstehen. Schattige Busch- und Baumpartien der heimischen Pflanzenwelt wechseln mit Blumenanlagen, die mit ihrer Einfachheit, ihrem Fehlen exotischer oder gekünstelter Formen freundlich und vertraut anmuten, und den Friedhof für die Lebenden zu einem gern besuchten Aufenthalte zu machen geeignet sind. Die Grabstätten hat man taktvollerweise nur markiert, nicht etwa naturalistisch gegeben. Die Illusion leidet darunter in keiner Weise, während die gärtnerischen Anlagen und die Denkmäler um so ungestörter zur Geltung gelangen. Sie sind es ja auch, auf die es ankommt, auf deren Reform gegenüber den kümmerlichen Erscheinungen neuer Zeit in Stadt und Land hingearbeitet werden soll. Was erheblich dazu beiträgt, diesem Musterfriedhofe das Interesse breiter Volksschichten zu sichern, ist, daß seine Erscheinung fast durchweg auf die Verhältnisse bürgerlicher Kreise von mittlerer und bescheidener Vermögenslage berechnet ist. Große Prachtmonumente fehlen infolgedessen. Doch braucht die figürliche Skulptur deshalb nicht leer auszugehen. Verschiedentlich sieht man Statuen und Reliefs, die freilich nicht durchweg hohen Wert besitzen. So stellt sich z. B. ein nackter betender Knabe als gar zu fühlbare Nachahmung der bekannten Antike dar, und was soll überhaupt eine entkleidete Figur, die religiös nicht motiviert ist, auf einem christlichen Friedhofe? Von zwei Reliefs, für die Ausführung in Bronze bestimmt, Werken von Otto Richter 1905, zeigt das eine die drei Parzen, das andere einen Arbeiter, der vom Tode überrascht wird. Im übrigen stellen sich die Grabdenkmäler in allgemeinen symbolischen Formen dar. Sie sind aus Holz mit einfacher Bemalung, aus Stein oder Metallguß, beides in materialgerechter, handwerklicher Bearbeitung, teils mit, überwiegend aber ohne Anlehnung an die Vorbilder älterer Zeit. Eine Reihe von sehr schönen Entwürfen in volkstümlicher Art stammt von Prof. F. Schuster, einige die sich durch moderne und wuchtige Form auszeichnen von Rudolf Stocker, beide in Stuttgart. Überaus freundliche Eindrücke schafft auch eine Kollektion niedriger Grabreliefs für Kinder. Was dem christlichen Beschauer unvorteilhaft auffällt, ist, daß bei den modernen Grabdenkmälern das Kreuz vielfach überhaupt fehlt oder doch nebensächlich behandelt erscheint, als wollte man bei seiner Anbringung nur einer Gewohnheit nachgeben, die nun einmal da ist, und als ob es genügte, dem hl. Symbol die untergeordnete Stellung eines Ornamentes zuzugestehen. Freilich ist die Form des Kreuzes eine von denen, die einer ästhetisch befriedigenden Lösung Schwierigkeiten entgegensetzen. Wie man sich aber damit nicht etwa bloß abfinden, sondern zu künstlerisch bedeutenden Ergebnissen gelangen kann, das lehren die alten Grabdenkmäler — außer vielem andern, was man von ihnen lernen kann. Es war ein guter Gedanke, eine Anzahl solcher bei dieser Gelegenheit mit auszustellen, weil sie trefflichen Wert als Vergleichsobjekte besitzen, auch weil mit ihrer Hilfe dieser Friedhof den Eindruck von etwas natürlich und zwanglos Gewordenem, also nicht den Charakter des Ausstellungsmäßigen erhält. Von älterer Grabmalkunst sieht man hier Originale aus Stein und Eisen, volksmäßige, schlicht künsterische Erzeugnisse vom 18. und Anfange des 19. Jahrhunderts. Die Grab-

malkunst früherer Zeiten wird in Photographien vorgeführt, und so gelangt der Beschauer auch zu einem Begriffe von ihrer Entwicklung und der Trefflichkeit ihrer Leistungen in den Zeiten des Barock, der Renaissance, der Gotik, ja auch der romanischen Epoche. Aus letzterer sind als berühmte Beispiele die mit den Relieffiguren der Verstorbenen geschmückten Grabsteine einiger Äbtissinnen des Stiftes Quedlinburg erhalten geblieben. — Diese Photographiensammlung befindet sich in einer Halle, die man dazu bestimmt hat, zeichnerische und bildliche Darstellungen, wichtigste Literatur, sowie Modelle aufzunehmen. Hier findet man eine große Auswahl von Abbildungen mustergültiger Grabmäler auch aus neuer und neuester Zeit, ferner Ansichten und Entwürfe vorbildlicher Friedhofsanlagen. Auch dabei fehlt es nicht an Beispielen aus älterer Zeit, wie, um nur ein besonders schönes zu nennen, aus Danzig. Das Hauptgewicht aber liegt auf den modernen Anlagen. Die neuen Grässelschen Münchener Friedhöfe, besonders den Waldfriedhof, sieht man ausgiebig berücksichtigt. Für Stuttgart und Umgebung bieten dortige Architekten, wie Oberbaurat Pantle, die Firma Oberbaurat Eisenlohr und Pfennig, die Württembergische Beratungsstelle für das Baugewerbe, sowie andere mancherlei Bedeutendes.

Doering-Dachau

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Gedenkmedaille. Am Jahrestage der großartigen Feier des Eucharistischen Kongresses vom Jahre 1912 in Wien fand daselbst unter Anteilnahme Kaiser Franz Josefs, sämtlicher Erzherzoge, der hohen Staatswürdenträger sowie unter Beteiligung von hunderttausenden Katholiken eine imposante Erinnerungsfeier in Gestalt einer unermeßlichen Prozession statt, die sich über die Hauptstraßen der Reichshaupt- und Residenzstadt der österreichischen Monarchie bewegte. Der greise Monarch legte Gewicht darauf, der heiligen Eucharistie nochmals seine Verehrung und Ergebenheit vor aller Welt sowohl durch seine Anteilnahme an der Prozession wie auch besonders durch Anhörung einer heiligen Messe zu beweisen.

Zur bleibenden Erinnerung an diesen erhebenden Augenblick hat der Wiener k. und k. Kammer- und Hofgraveur Hans Schneider (Firma Heinrich Jauner) eine Gedenkmedaille geschaffen, die von der guten Stufe, auf welcher das Wiener Kunstgewerbe und die Wiener Medailleurkunst steht, einen Beweis liefert. (Abb. S. 353.) Die prächtige Medaille, für Kaiser Franz Josef in Gold, für die übrigen Teilnehmer teils in Silber, teils in Bronze gefertigt, zeigt auf der Vorderseite den Kaiser mit den Krönungsinsignien angetan betend vor dem improvisierten Altar, auf welchem sich die heilige Eucharistie, symbolisiert durch eine glanzvolle Monstranz, zur Verehrung aufgestellt befindet. Hinter dem Monarchen sieht man die beiden Gestalten des heiligen Josef und des heiligen Franziskus von Assisi, die Namenspatronen des Kaisers, während im oberen Teile der Medaille der gekreuzigte Heiland im Schoße Gott Vaters in feinsinniger Ziselierung sichtbar ist. Die Rückseite der Medaille zeigt in vollendet schöner Zeichnung bzw. Gravierung den Kelch mit der von Lichtstrahlen umgebenen Hostie; der Fuß des Kelches steht auf einer Wolke, die von reizenden geflügelten Engelköpfen umgeben ist. Vor- und Rückseite zieren rings um den Rand lateinische Inschriften, die auf die Bedeutung dieser Feier erläuternd hinweisen. R. Riedl.

Ein neues Standbild der Kaiserin Elisabeth in Wien. Anfangs Dezember 1913 wurde in Wien im Kaiserin Elisabeth-Heim in Wien ein großes, prächtiges Marmorstandbild der unvergeßlichen Fürstin enthüllt, das Professor Johannes Benk (Wien) geschaffen hat. Das Denkmal macht einen außerordentlich sympathischen und vornehmen Eindruck. Die Kaiserin steht in ungezwungener Haltung auf einem Piedestal; die linke Hand, ein Buch haltend, ist gestützt auf eine Balustrade, das Antlitz, aufs feinste herausgearbeitet, von sprechender Ähnlichkeit. Ohne aufdringliche Pose ist hier eine Fülle künstlerischer Schönheit gegeben, die durch sorgfältig gewählten Linienrhythmus und ruhige, sichere Geschlossenheit hervorragt. Das den Namen der Kaiserin tragende Heim hat mit dieser Schöpfung des bewährten Wiener Meisters einen ansehnlichen Schmuck erhalten (Abb. S. 367). R.

Köln. Es verdient bemerkt zu werden, wenn ein moderner Künstler das Wagnis unternimmt, solch gewaltige Ideen mit dem Stift bildlich zu gestalten, wie sie in Dantes »Commedia« dichterisch gebannt wurden. F. A. Weinzheimer, ein Kölner Maler, hat dieses große Wagnis versucht und man darf sagen, daß das Geleistete von starker, intensiv empfundener Gestaltungskraft zeugt, die uns von diesem Künstler vielleicht noch einmal Reifes auf dem Gebiete höchster Ideen zu erhoffen gestattet. Daß Weinzheimer das Ziel in seinen vornehmlich dem Inferno entnommenen farbigen Zeichnungen erreicht hat, kann ja nicht behauptet werden. Er haftet in seinen Illustrationen noch zu sehr am Brutalen, er vergißt — und er befindet sich damit in der Gesellschaft der meisten modernen Maler — dem dichterischen Gehalt tiefer nachzuspüren, die Linie aufzuzeichnen, die in allem, auch in den dunkelsten Momenten, den tieferen Sinn zu verkörpern strebt und das Seelische in uns zu innerem Erleben mit fortreißt. Es ist ein fataler Irrtum zu glauben, daß die sinnlich faßbare Intensität genügt, den Geist zu erschüttern, ihm die Größe der in jedem Danteschen Verse schlummernden dichterischen Kraft zu vermitteln. Dazu gehört mehr als die Darstellung eines Wusts von Leibern und Ungeheuern und wir bedauern es lebhaft, daß uns der bemessene Raum es nicht gestattet, dem Künstler im einzelnen die Schwäche seiner Konzeption nachzuweisen. Das hindert aber nicht, nochmals zu konstatieren, daß Weinzheimer ernsthaft mit seinem Ziel gerungen und seine starke Begabung deutlich erwiesen hat. Hpm.

Reinigung der Wiener Denkmäler. Augenblicklich tritt man in Wien einer Frage näher, deren Lösung nicht mehr lange auf sich warten lassen darf, soll nicht ein Teil der Wiener Denkmäler und zwar gerade einige der bedeutendsten und schönsten der allmähligen Zerstörung anheimfallen. Die Kosten einer derartigen Reinigung sind selbstverständlich keine geringen, selbst dann, wenn die mehr als Baudenkmäler zu betrachtenden Objekte ausgeschieden würden. Die Einrüstung umfangreicher Denkmäler, wie z. B. des Maria Theresia-Denkmals von Altmeister Zumbusch, des Tegetthoffdenkmals usw. ist ziemlich kostspielig. Man hat nun in Wien die gruppenweise Vergebung der Arbeiten angeregt. Da die wirtschaftliche Lage der meisten Künstler gerade keine sehr glänzende ist, würden Renovationen in größerem Stil entschieden recht angenehm empfunden werden. Als besonders heikel und wichtig wird die Frage der Art der Durchführung im Sinne der Schonung der Kunstwerke behandelt. Außer der größtmöglichen Schonung der Marmorfiguren wird auch die sorgfältige Erhaltung der natürlichen Metallpatina beobachtet werden. Die dicke Schmutzschicht einzelner Objekte dürfte nur mit dem Drucke von Wasserstrahlen zu beseitigen sein. Die Wiener Denkmäler werden teils durch die klimatischen Verhältnisse, durch ihre Lage, die Luftverunreinigung durch Kohlenheizung, teils durch

den Staub ziemlich mitgenommen. So ist die Reliefwand des Lanner-Strauß-Denkmals dadurch, daß sie nach Norden gerichtet ist und nicht austrocknen kann, sehr stark der Verwitterung ausgesetzt, wodurch die Reliefs sehr leiden. Sogar das erst vor nicht langer Zeit aufgestellte Robert Waldmüller-Denkmal im Rathauspark, also an einer geschützten Stelle, weist bereits eine zur Reinigung reife »Staub«patina auf. Die winterliche Verschalung der Denkmäler wird mit großer Sorgfalt überall dort vorgenommen, wo sie von den betreffenden Schöpfern der Kunstwerke vorgeschrieben ist. Die Reinigung der Denkmäler dürfte nach und nach erfolgen und der künstlerischen Aufsicht, die für die richtige Materialbehandlung unerläßlich ist, nirgends entbehren. Auch an die größeren Kunstzentren des Auslandes sind diesbezüglich Anfragen ergangen, um den zweckdienlichsten Modus wählen zu können. R.

Stendal. Die Stadt Stendal hat aus dem Wettbewerb für das Kaiser-Wilhelm-Denkmal die Entwürfe von Breuer und von Horsäus in die engere Wahl gezogen und sich dann für den von Peter Breuer entschieden, vorbehaltlich der kaiserlichen Genehmigung. Aber noch mehr! Obwohl der ganze Wettbewerb von den Bildhauern selbst ganz eigens auf den Rathausplatz eingerichtet war, scheinen doch den Beteiligten ebensolche Bedenken aufgestiegen zu sein, wie wir sie früher angedeutet haben. Der Rathausplatz erschien jetzt für das Monument zu klein, und man wählte den ganz nahegelegenen, größeren, gleichfalls von der Marienkirche beherrschten Winckelmann-Platz, der aber im übrigen nicht so wie jener eine durch alte Bauten gekennzeichnete Eigenprägung besitzt.

Konkurs des Budapester Künstlerhauses. Eine interessante, aber wenig erfreuliche Nachricht kommt aus Budapest. Über das Vermögen des dortigen Künstlerhauses ist von seiten des Budapester Königlichen Gerichtshofes der Konkurs verhängt worden. Das Künstlerhaus wurde vor vier Jahren gegründet und hatte den Grafen Geza Teleky zum Präsidenten. Der Vereinigung gehörten viele ausgezeichnete ungarische Maler als Mitglieder an. Später jedoch trat eine Spaltung unter den Mitgliedern ein, die den Austritt der angesehensten Künstler zur Folge hatte. Vor zwei Jahren übersiedelte das Künstlerhaus in sein eigenes Heim, in das ehemalige gräflich Eugen Zichysche Palais in der Rosengasse und bald darauf wurde auch der Künstlerklub gegründet. Diese Filialgründung des Künstlerhauses erwies sich jedoch in der Folge als verlustreich und führte nicht zum wenigsten den Verfall und die schließliche Sperrung des Künstlerhauses herbei. R.

Der Diözesan-Museumsverein der Diözese Paderborn, auf den anläßlich seiner Gründung, insbesondere im »Pionier«, warm verwiesen wurde, versendet seinen zweiten Jahresbericht. Zweck des Vereins ist die Sorge um die Erhaltung dessen, was den Vorfahren in ihren Kirchen wertvoll und heilig war, ferner die Hebung des Interesses und Verständnisses für die Kunst der Kirche überhaupt, also, wie der Bericht sagt, Förderung der gesamten Kirchenkunstbestrebungen innerhalb der Diözese Paderborn. Aus letzterem Grunde will der Jahresbericht jeweils über wichtige Kunstfragen der Gegenwart und wertvolle neue Kunstschöpfungen Mitteilungen machen. Dieser Teil der Tätigkeit des Vereins ist der wichtigere und kann auch für die gesamte christliche Künstlerschaft bedeutungsvoll werden. Nach dem Verfahren, welches zur Erlangung von Entwürfen für ein Grabdenkmal des Bischofs Konrad Martin im Paderborner Dom eingeschlagen wurde und nach den Grundsätzen, die in dem gediegenen Aufsatz »Zur Frage des katholischen Kirchenbaus in der Gegenwart« vertreten werden, braucht man wohl für jenen großzügigen Standpunkt gegenüber den elementaren Fragen des christlichen Kunstlebens, der sich nicht zum Schaden des Ganzen in enge geographische Grenzen verbohrt, nicht bange zu sein. Vor allem sind es die wahren Künstler selbst, welche dieser hohen Auffassung huldigen, daß überall nur das Beste bevorzugt werden soll; die Kunstfreunde haben keinen Anlaß, banausischer zu handeln. S. St.

Ausstellung im Künstlerhaus Salzburg. Für seine Bronzefigur »Der verlorene Sohn« erhielt Bildhauer Prof. Georg Busch die silberne Staatsmedaille.

In Bern wurde vom 20.—22. Juli ein Instruktionskursus für kirchliche Kunst abgehalten. Vorträge hielten: Dr. P. Albert Kuhn (über modernen Kirchenbau in der Schweiz), Dr. P. Magnus Künzle (Aesthetik der kirchlichen Kunst), Prälat Dr. Heinrich Swoboda (Freiheit und Gesetzmäßigkeit der kirchlichen Kunst und kirchliche Metallkunst), Dr. A. Weese (Die Kunst im alten Bern), Dr. C. J. Benziger (Kirchlicher Innenschmuck und die kirchliche Kleinkunst in Industrie und Gewerbe), Prälat Dr. Adolf Fäh (Textilkunst im Dienste der Kirche), Dr. Jos. Scheuber (der moderne Friedhof), Dr. Albert Näf (San Pellegrino in Rom), Dr. R. Durrer (Pflege und Renovation der kirchlichen Denkmäler).

Offenburg. Das große Kruzifix aus rotem Sandstein vom Jahre 1521, das bisher bei der Stadtpfarrkirche zum hl. Kreuz aufgestellt war, wurde zum Schutz gegen den drohenden Verfall anfangs Mai im gotischen Josephschörlein der Stadtpfarrkirche aufgestellt. An seiner Stelle wurde ein neues Kruzifix, eine freie Imitation des alten, errichtet, das von Bildhauer Valentin (Offenburg) stammt. B.

Die Kunstgewerbeschule der Stadt Köln beginnt das Wintersemester am 23. September. Sie berücksichtigt besonders die christliche Kunst. Das Nähere ist aus dem Inserat zu ersehen.

BÜCHERSCHAU

Meister der Farbe. Jährlich 12 Lieferungen für 24 M. Jede Lieferung enthält 6 farbige Blätter. Verlag E. A. Seemann, Leipzig. Jahrg. 1914, Heft 2.

Das Beiblatt »Die Kunstschau« bringt hübsche Erinnerungen an Anselm Feuerbach und an die letzten Lebensjahre des Hugo van der Goes. Die farbigen Blätter, die gediegene Meisterwerke von Lavery, Delobbe, Feuerbach, Dressler, Vogel und Schevill wiedergeben, sind sehr gut, der Text dazu ist sachlich, maßvoll, gediegen.

Meisterstücke der Bildhauerkunst. Ausgewählt von Dr. Georg Gronau. In 2 Bänden zu 80 Pfg. Verlag von Wilhelm Weicher.

Jedes Bändchen enthält 60 gute Abbildungen, denen die Schule und gegebenenfalls auch der Meister, ferner das Material der Ausführung beigefügt ist. Auf weiteren Text ist verzichtet, was den Beschauer nötigt, selbständig zu sehen und zu urteilen. R.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhammer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.



